الصورة الفنية ودلالاتها البلاغية في الموروث النقدي والبلاغي

(نماذج قرآنية)

د. بشير سالم فرج[1]

المخلص

يهدف هذا البحث إلى دراسة الجانب التصويري؛ لأن التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن الكريم كما هو مجمع عليه, كما يلقي الضوء على بعض الألوان البيانية التي شكلت الموروث البلاغي في علم البيان، للوقوف على خطوات المسار الدلالي الذي سلكته لفظة الصورة في موروثنا النقدي والبلاغي، لنتبين طبيعة المعاني التي تعاقبت عليها، والمفاهيم التي ارتبطت بها في هذا الموروث، ملقياً الضوء على مفهوم الصورة ودلالاتها ووظيفتها، مبيناً المقاييس الفنية لها كما جاءت في النقد المعاصر، ومن ثَم مقارنتها مع موروثنا البلاغي متمثلة في موضوعي التشبيه والاستعارة، مع مراعاة المحافظة على جوهر التراث، والإبقاء على وجهة النظر البلاغية عند القدماء في كل مثل أوردته، مركزاً في كل واحدة من تلك الصور على تأمل بعض نماذجها القرآنية وتحليلها.

ومن المفيد الإشارة إلى أنّ النقاد القدامى –باستثناء عبدالقاهر الجرجاني– لم ينهضوا بمفهوم الصورة إلى المجال الاصطلاحي الدقيق؛ فهم عملوا على الكلام على اللفظ والمعنى، أو الشكل والمضمون، أو الصورة والمادة؛ فكانت نظريّة النظم عند عبدالقاهر، تختزل في تضاعيفها مفهوم الصورة الفنّيّة.

---

(١) رئيس مجلس قسم اللغة العربية وآدابها/كلية العلوم الإنسانية.

Imagery and its Rhetorical Signification In the Critical and Rhetorical Traditions "Quranic Examples"

This paper aims at studying imagery, as it is the preferred stylistic device of the Holy Quran. The paper also seeks to examine some of the rhetorical devices that make up the rhetorical tradition. The aim is to identify the follow the semantic development of the image in the critical and rhetorical traditions. This will help demonstrate the nature of the meanings it progressed through, as well as the concepts it became associated with. The paper throws light on the concept, signification and function of imagery, while also illustrating the artistic criteria identified in contemporary criticism. These are then compared to established concepts in the rhetorical tradition, as represented in both the simile and the metaphor. Observing the essence of tradition, and the rhetorical point of view of the older schools, the paper focuses in each image on contemplating and analyzing the Quranic examples.

It is worth pointing out that the old critics – with the exception of Abdel Qaher El Gergani – had not elevated the concept of the image to any terminological status, for they had worked rather on the lexical item and its semantics, i.e. the form and the content, or the image and the material. Hence emerged Abdel Qaher El Gergani's theory.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

فقد كان البحث عن منابع السحر القرآني ووجوه إعجازه البلاغية مثار اهتمام علمائنا من المتقدّمين والمتأخّرين، حيث تضمنت آراؤهم بعض الإشارات حول مفهوم الصورة الفنيّة، فألمحوا إليها من خلال الأوصاف الذوقية، والصور البيانية، فقالوا: تأليف حسن، وسبك جيّد، وحلاوة، وطلاوة، وتشبيه مصيف، وتمثيل جيّد، واستعارة بليغة. وجلّ ما قالوه يكاد يقترب من الفهم الحديث للصورة، وكان حافزهم الأول في هذا الاهتمام محاولاتهم إبراز الإعجاز البياني في أسلوب القرآن الكريم, فتوجّهوا إلى ذلك تأليفاً وتصنيفاً ورصداً لمظاهر إعجاز بيانه وبلاغته.

ولمّا كانت الصورة الفنّيّة إحدى الوجوه البلاغيّة، فإنّ طبيعة هذا البحث تقضي بتقصّي مفهوم الصورة بين اللغة والاصطلاح؛ واللغة عند العرب بمنزلة الحفريّات التي تختبئ في ثناياها السمات الحضاريّة، على اختلاف أنواعها، وتجلّياتها.

ومن البدهيّ أن يقودنا البحث، إلى معين النصّ القرآنيّ، لنفيد في دراسة الجانب التصويري من أسلوب القرآن الكريم مستفيدين من الجهود التي بذلها علماؤنا الذين أشبعوا هذا الجانب بحثًا ودراسة، مسترشدين بما تسنى لنا الوقوف عليه من مفاهيم حديثة للصورة، فالمجمع عليه أن التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن الكريم، وهو مذهب مقرر وخطة موحدة، وخصيصة شاملة، وطريقة معينة تُستخدم بطرائق شتى، وفي أوضاع مختلفة[1] لأن هناك فرقًا كبيرًا بين أن تفيض

(١) سيد قطب، **التصوير الفني في القرآن الكريم**، ص ٢٩.

الكلمات بالمعاني والمقاصد، وأن تفيض بها الأحداث والصور، ولنضرب مثلاً على ذلك لفظ "الشجاعة" كالفرق بينها وبين ما تدل عليه صورة الأسد، وكالفرق بين أمر الله تعالى للسماء والأرض بالتكون وإجابتهما له سبحانه، بالطاعة، وذلك في قوله تعالى: ﴿ثُمَّ اسْتَوى إِلى السَّماءِ وَهِيَ دُخانٌ فَقالَ لَها وَلِلأَرْضِ ائْتِيا طَوْعاً أَوْ كَرْهاً قالَتا أَتَيْنا طائِعين﴾(١). وفي قوله تعالى: ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَني آدَمَ مِنْ ظُهورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قالوا بَلى شَهِدْنا﴾(٢). ومعلوم أنه لا قول تم في هذه المواقف، وإنما كما ذكر الزمخشري: هو تمثيل وتصوير للمعنى(٣). ثم إن المعاني والصور أغزر وأبين وأمكن، ولا بد أن يكون هذا القدر الزائد مقصوداً، وأن لا يكون هناك سبيل إلى الإبانة عنه إلا هذا الطريق(٤). من ذلك التشبيه الوارد –في قصة نوح عليه السلام– في قوله تعالى: ﴿وَقالَ ارْكَبوا فيها بِسْمِ اللهِ مَجْراها وَمُرْساها إِنَّ رَبّي لَغَفورٌ رَحيمٌ وَهِيَ تَجْري بِهِمْ في مَوْجٍ كَالجِبالِ وَنادى نوحٌ ابْنَهُ وَكانَ في مَعْزِلٍ يا بُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنا وَلا تَكُنْ مَعَ الكافِرينَ﴾(٥).

فإن قوله تعالى: ﴿في مَوْجٍ كَالجِبالِ﴾ يريد موج الطوفان، شـــبه كل موجة منه بالجبل في تراكمها وارتفاعها(٦).

ومما يلاحظ هنا أن وجه الشبه متناسق مع سياق الموقف، فتراكم الأمواج وارتفاعها كالجبال هو تصـوير للمشـهد الذي ينادي فيه نوح ابنه، وذلك على الندبة

(١) ١١ ك، فصلت ٤١.
(٢) ١٧٢ ك، الأعراف ٧.
(٣) الزمخشري، **الكشاف**، ج٢، ص ١٧٧. وكذلك، الشوكاني، **فتح القدير**، ج٤، ص ٥٨٢.
(٤) سيد قطب، **التصوير الفني**، ص ٧.
(٥) ٤١–٤٢ ك، هود ٧١.
(٦) الزمخشري، **الكشاف**، ج٢، ص ٣٩٦.

والترثي[١]. ولكن النبوة العاقة لا تحفل بضراعة الأب، فتتغير صفحة الموقف وذلك في قوله تعالى: ﴿وَحالَ بَيْنَهُما المَوْجُ فَكانَ مِنَ المُغْرَقِينَ﴾[٢] فإن الموج ذلك الذي شبه بالجبال، وهو الذي يحول بينهما، وقد قدم لهذه الحالة بتصوير حجمه وارتفاعه وأنهما كالجبال، إن السامع ليمسك أنفاسه في هذه اللحظات القصار، ونوح الوالد الملهوف يبحث بالنداء، وابنه الفتى المغرور، يأبى إجابة الدعاء، والموجة القوية العاتية تحسم الموقف في لحظة سريعة خاطفة[٣].

من هنا فإن هذا البحث المتواضع يلقي الضوء على بعض الألوان البيانية التي شكلت الموروث البلاغي في علم البيان للوقوف على خطوات المسار الدلالي الذي سلكته لفظة الصورة في موروثنا النقدي والبلاغي؛ لنتبين طبيعة المعاني التي تعاقبت عليها، والمفاهيم التي ارتبطت بها في هذا الموروث ملقياً الضوء على مفهوم الصورة ودلالاتها ووظيفتها، مبيناً المقاييس الفنية لها كما جاءت في النقد المعاصر، ومن ثَم مقارنتها مع موروثنا البلاغي متمثلة في موضوعي التشبيه والاستعارة، مع مراعاة المحافظة على جوهر التراث والإبقاء على وجهة النظر البلاغية عند القدماء في كل مثل أوردته، مركزاً في كل واحدة من تلك الصور على تأمل بعض نماذجها القرآنية وتحليلها.

وسيكون محور هذا البحث عنوانًا رئيسًا، هو: **الدلالة التصويرية في صيغ البيان، وسيتوزّع في عنوانين متكاملين، هما:**

أ_ التصوير بالتشبيه.

---

(١) الزمخشري، **الكشاف**، ج٢، ص ٣٩٦.

(٢) ٤٣ك، هود ٧١.

(٣) سيد قطب، **التصوير الفني**، ص ٤٦.

ب_ التصوير بالاستعارة.

وسيمهّد لمحور البحث بتوطئة، بعنوان: الصورة بين اللغة والاصطلاح.

الصورة بين اللغة والاصطلاح

الصورة لغةً: حقيقة الشيء وهيئته، وصفته؛ فالتصوّر مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثم اختزنها في مخيلته؛ وأما التصوير فهو "إبراز الصورة إلى الخارج بشكل فني"(١).

الصورة في الاصطلاح

والصورة اصطلاحًا: وسيلة المبدع في نقل محمول النصّ إلى المتلقّي. ويقاس نجاح الصورة في مدى قدرتهاعلى تحقيق التناسب بين جماليّة المشهديّة التصويريّة وبراعة الصوغ في التعبير عن تلك المشهديّة, وفي صدارة أساليب التعبير، يرد التشبيه والاستعارة(٢).

الدلالة التصويرية في صيغ البيان

إن الأساس في فهم الصورة عند علمائنا القدماء لم يكن معزولاً عن فكرة العلاقة بين المادة والصورة، وهذا الأساس يُعد أساساً فلسفياً واضحًا طبقه الفلاسفة على الشعر، بعد أن افترضوا أن الشعر صناعة مثل غيره من الصناعات، وأن العلة الصورية في الشعر، ما هي إلا حسن تأليفه الذي يقترن بالتخييل. ثم إن التخييل طريقة خاصة في صياغة المعاني، والأفكار صياغة مؤثرة، وهذه الأفكار عمّقت مفاهيم البلاغيين والنقاد عن العلاقة بين الألفاظ والمعاني، كما أنها وضعت

---

(١) لمزيد من التوسع، يراجع ابن منظور: **لسان العرب**، مادة صور؛ ومصطفى ناصيف، **الصورة الأدبية**، ص ٣٩؛ التهانوي، **كشاف اصطلاحات الفنون**: ٩١١/١.

(٢) أحمد الشايب، **أصول النقد الأدبي**, ص ٢٤٢.

المهاد الفلسفي للفكرة التي ترى أن المعنى الواحد يمكن أن يعبر عنه بطرائق متعددة تتفاوت قيمتها، تبعًا لما فيه من صياغة[١]. وهذه الفكرة قام عليها "علم البيان"، واتخذ مكانه بين علوم البلاغة العربية، على أساس أنه: "علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطريقة مختلفة في وضوح الدلالة عليه"، ودلالة اللفظ إما على ما وضع له أو على غيره"[٢].

وهو أيضاً المعول عليه في دراسة الصورة، ففيه مباحث المجاز والتشبيه والاستعارة، وهي تفتح للباحث آفاقًا رحبة واسعة في اكتشاف مناحي التصوير، واستجلاء مناطق الإبداع فيه.

وقد ورد ذكر الصورة وبعض مشتقاتها على ألسنة بعض النقاد القدامى، وأقدم من وقف على قول له في هذا الشأن هو أبو عثمان الجاحظ (ت٢٥٥هـ) الذي استعمل مادة الصورة في مجال الأدب بهيئة أخرى فقال –هو يتحدث عن الشعر– بأنه: ضرب من النسج، وجنس من التصوير[٣]. وكأنه أراد بالتصوير هنا العملية الذهنية التي تصنع الشعر.

إلا أن قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) قد استعملها نصاً، واعتبرها الهيكل والشكل في مقابل المادة والمضمون، فقال –متحدثاً عن الشعر–: "معاني بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور"[٤]، فهو ينأى بها عن فهم الجاحظ لها، فالجاحظ يذهب –في حدود فهمنا لكلامه– إلى أنها العملية الذهنية التي تهيئ النص الشعري،

(١) د. جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، ص ٣٨٤.

(٢) القزويني، **الإيضاح**، ج٤، ص ٤–٦.

(٣) الجاحظ: **الحيوان**: ١٣٢/٣.

(٤) قدامة بن جعفر ، **نقد الشعر**، ص٤.

بينما يرى قدامة فيها الإطار الخارجي العام لشكل هذا الشعر.

وأشـــار الجرجاني إلى أن هذه المباحث فهمت على أســـاس الانتقال من المعنى إلى معنى المعنى[١]، وهو على هذا يؤيد ما ذهب إليه الجاحظ في مقولته المشهورة: فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير[٢].

وقد توسـعت دراسـات الصـورة القرآنية بعد الجاحظ، ودارت كلها في فلك عبارته، وتلقفها العلماء، كل يفيد من جانب منها في تأييد وجهة نظره في الإعجاز المتســـع لكل الآراء، فكان الرماني والخطابي والباقلاني يجمعون على أن القرآن الكريم قد جاء بأفصح الألفاظ في أحسن أنظمة التأليف، وأن البلاغة هي إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ[٣].

من هنا نستطيع أن نقول: إن إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة أو بيان، يعد تفسيراً لكلمة الجاحظ المشهورة، وكأن الجاحظ يعني أن إفهام المعنى لابد أن يكون إفهامًا مؤثرًا، وبعبارة أخرى: إن الشاعر يقوم بعمل المؤثر من خلال الارتباط بجوانب محسوسة، ومظاهر البديهة، أو ما يسمى الآن بالتجسيم[٤].

وقد قام عبدالقاهر الجرجاني بتقريب فكرة الصـــورة من الأذهان فيشـــبهها بنسج الديباج وصوغ الشنف والسوار، وأنواع ما يصاغ[٥]، وهو بذلك ينهل من معين عبارة الجاحظ الســابقة، ويعمل جاهدًا في إبراز مفهوم الصـــورة مصـــححًا موجهًا

(١) الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٢٦٣.

(٢) الجاحظ، **الحيوان**، ج٣، ص ١٣١-١٣٢.

(٣) الباقلاني، **إعجاز القرآن**، ص ٣٥-١٨٣، حمد بن محمد بن إبراهيم، **بيان إعجاز القرآن**، الخطابي (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، ص ٢٤.

(٤) مصطفى ناصيف، **الصورة الأدبية**، ص ٣٩.

(٥) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٢٠١.

الأقوال المأثورة في مقايسة الكلام أو الشعر بالصناعة. كما أنه أسهب في البرهنة على فكرة اختلاف الصورة في التعبيرين، كما أنه قسَّم الشعر الذي يرى أنه في معنى واحد إلى قسمين:

قسم أتى فيه الشاعر بالمعنى غفلاً وساذجًا، وقد أخرجه شاعر آخر في صورة تروق وتعجب.

وقسم أنت ترى كل واحد من الشاعرين قد صنع في المعنى وصور، كما انه أورد أمثلة كثيرة على ذلك[1] فقال: "فإنك ترى الشاعر قد عمد إلى معنى مبتذل فصنع فيه ما يصنع الصانع الحاذق إذا هو أغرب في صنعة خاتم وعمل شَنفٍ وغيرهما من أصناف الحلى. فإن جهلهم بذلك من حالها هو الذي أغواهم واستهواهم وورطهم فيما تورطوا فيه من الجهالات، وأداهم إلى التعلق بالمحالات، وذلك أنهم لما جهلوا تلك الصورة وصنعوا لأنفسهم أساسًا وبنوا عليه، ولما أقروا هذا في نفوسهم حملوا كلام العلماء في كل ما نسبوا فيه الفضيلة إلى اللفظ على ظاهره وأبوا أن ينظروا في الأوصاف التي اتبعوها نسبتهم الفضيلة إلى اللفظ مثل قولهم: لفظ متمكن غير قلقٍ ولا ناب به موضعه. وهم يعنون نطق اللسان وأجراس الحروف. ولكن جعلوا كالمواضعة فيما بينهم أن يقولوا اللفظ وهم يريدون الصورة التي تحدث في المعنى والخاصة التي حدثت فيه. ويعنون الذي عناه الجاحظ حيث قال: وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني والمعاني مطروحة وسط الطريق يعرفها العربي والعجمي والحضري والبدوي، وإنما الشعر صياغة، وورد صناعة وضرب من التصوير"[2].

إن التفاوت في القدرة على التصوير لا يرجع إلى دلالة اللفظ الوضعية،

(١) المصدر السابق، ص ٣٢٤.

(٢) الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٣٦٨ وما بعدها.

فالناس كلهم متساوون في هذه القدرة، بعد أن يستووا في العلم بها، ولكن الاختلاف بل التفاضل بينهم يعود إلى الدلالات الناجمة عن طريق الصياغة أو التصوير، "فالكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده. وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ، ولكن يدلك اللفظ على معناه، الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل"(١).

إن مرحلة "معنى المعنى" هي المستوى الفني من الكناية والاستعارة والتشبيه وفي هذه المرحلة يكون التفاوت أيضًا في الصورة أو الصياغة، كونه تفاوتًا في الدلالة المعنوية أيضاً، مثلما يحدث أيضًا تفاوت في الدلالة الأولى، ومن مرحلة المعنى يتكون علم المعاني، ومن مرحلة معنى المعنى يجيء علم البيان(٢).

واطلق ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) كلمة الصورة على خصوص الأمر المحسوس، وقابل بينهما وبين المعنى(٣).

إن مفهوم الصورة في العصر الحديث بدأ من تصوّر أرسطو، هي ما قابل المادة، وعلى هذه المقابلة بنى فلسفته كلها، وطبقها على الطبيعة وعلم النفس والمنطق، فإن صورة التمثال عنده، هي الشكل الذي أعطاه المثال إياه.

وهذا المفهوم قد أخذ به المدرسيون وهم طائفة من أدباء العصور الوسطى الأوروبية، وتوسعوا فيه، ثم نرى بأن مفهومها قد تشعب شعبًا كثيرة، على حسب اختلاف الثقافات وتغير الأزمان، فكانت الصورة عند أصحاب الاتجاه التصويري في الشعر تتجسد في أن الشعر بغير الصور المجسمة للأشياء، والموضوعات التي

(١) الجرجاني، المصدر السابق، ص ٢٠٢.

(٢) إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي**، ص ٤٢٩.

(٣) ابن الأثير: **المثل السائر** ٢٩٧/١ وما بعدها.

يعالجونها، مما ينبض بالعاطفة والفكر معًا.

وتوجد دلالة أخرى للصورة أوسع دائرة من الدلالة السابقة، ويستخدمها علماء النفس وعلماء الجمال، تتمثل في استحضار العقل لما سبق إدراكه بالحواس وليس من الضرورة أن يكون ذلك المدرك مرئيًا، لذلك دخلت فيه مدركات الحواس الأخرى، من المسموعات والمشمومات والمذوقات والملموسات. وهذا الاستحضار أو التوليد للمدركات الحسية، الذي هو الصورة، مجال اختلاف بين البشر بحسب اختلافهم في أنواع التجارب الحسية التي مرّ بها كل واحد منهم.

كما يوجد من ذهب إلى أن الصورة لب القصيدة، وأن القصيدة قد تكون صورة كلية مؤلفة من مجموعة من الصور الجزئية، وغير ذلك من المفاهيم(١).

ولقد عرف (فان van) الصورة بقوله: "الصورة كلام مشحون شحناً قوياً، يتألف عادة من عناصر محسوسة، خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة أي إنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلاً منسجماً"(٢).

وهذا يعني أنها مجموعة العناصر المحسوسة التي ينطوي عليها الكلام، وتوحي بأكثر مما تحمله من تضاعيف المعنى الظاهر، وإنها تنحصر في جانبين:

١ . الجانب الحسي المرتكز على الفكرة والعاطفة والمشاهدة.

٢ . الجانب الإيحائي الذي يضفي على الشكل أكثر من تفسيره الظاهري.

وعرف (بوند) الصورة بأنها: "ما ينقل عقدة فكرية أو عاطفية في لحظة

---

(١) شفيع السيد، **التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية**، ص ١٦٦ وما بعدها.

(٢) روز غريب، **تمهيد في النقد الحديث**: ١٩٢ وما بعدها.

زمنية"[١]... فهي عنده الوسيلة التي تعبر في طريقة عرضها من مركب فكري، أو إحساس عاطفي مرتبطين بلحظة زمنية معينة

ونرى من النقاد توسعهم في مجال الصورة بحيث تشمل العمل الأدبي بكل أبعاده، وكأن الصورة عندهم، نوع من تصور الوجود، أو تساوي ما يطلق عليه بعض النقاد الرؤيا أو عالم الكاتب أو الشاعر، وفي المقابل نرى نقادًا آخرين يحصرون الصورة في الاستعارة والتشبيه[٢].

من هنا جاءت آراء الباحثين متنوعة ومختلفة في التعاطي مع مفهوم الصورة، فمنهم من يلغي دراسة التشبيه والاستعارة والكناية على منهج البلاغة العربية، ويدرسها من خلال دراسة الصورة الأدبية[٣].

ورأي يرى أن دراسة التشبيه والمجاز والكناية تحت مصطلح "الصورة والخيال" يطمس مادة علمية، ارتبطت بهذه الأبواب، ويُغفل أثر القرآن فيها[٤].

ورأي آخر يساوي بين الدراستين؛ لأن حديث القدماء عن التشبيه والاستعارة والتمثيل والكناية والمجاز هو حديثنا اليوم عن الخيال، وعن الصورة الشعرية[٥].

ولكن الذي يتبين أن الإفادة من هذه المفاهيم في دراسة التصوير القرآني نراه يصطدم بصعوبة ناشئة عن اختلاف المنطلق في الدراسة، وذلك لأن منطلق دراسات الصورة في العصر الحديث، وغالبيتها متأثر بدراسات الغربيين لها، عائد إلى الفلسفة الوضعية، حيث تدرس الظواهر على أنها ذات منشأ وضعي إنساني،

(١) إحسان عباس، **فن الشعر**: ٩٠.

(٢) شكري محمد عياد، **مدخل إلى علم الأسلوب**، ص ٥٦.

(٣) محمد عيد، **في اللغة ودراستها**، ص ٢٣٦.

(٤) محمد أبو موسى، **التصوير البياني**، ص ١٨-١٩.

(٥) د. محمد بدري عبدالجليل، **المجاز وأثره في الدرس اللغوي**، ص ٥١.

ليس للأمور الدينية الغيبية علاقة فيه.

كما أن دراسة الصورة ترتبط بالتجربة الإنسانية وبقدرات الإنسان وثقافته وطبيعته.

وواضح أن هذه الأمور لا يمكن التطرق إليها في الدراسات القرآنية، لأن منشئ القرآن لا يمكن أن يقاس بالمقاييس الإنسانية.

من هنا فإن علماءنا القدماء فتحوا لنا الطريق من ناحية التصوير بالتشبيه والتمثيل والاستعارة، فهي في مفهومهم تعد أصولاً كبيرة، كان جل محاسن الكلام، إن لم نقل كلها، متفرقة عنها، وراجعة إليها(١). وما يرتبط بها من التعبير وتجسيد المعنويات وبث الحيوية والحركة في الجمادات، يزيد من أهمية دراسة التصوير بالتشبيه والاستعارة في القرآن الكريم ودراسة السمات الأسلوبية والدلالية لذلك الارتباط في نص القرآن الكريم. كما يبرز بلاغة الصورة الاستعارية في الآيات القرآنية وما تحمله من معانٍ وأفكارٍ ودلالات.

التصوير بالتشبيه

إن التشبيه إذا جاء في أعقاب المعاني أفادها كمالاً، وكساها حلة وجمالاً(٢). وقد أفاد منه العرب في كلامهم حتى صار عندهم طريقة معروفة، ويسلكها الأدباء القدماء والمحدثون، كما قال أبو هلال العسكري: "والنهج القاصد في التمثيل عند القدماء والمحدثين فتشبيه الجواد بالبحر والمطر، والشجاع بالأسد، والحس بالشمس والقمر، والسهم الماضي بالسيف، والعالي الرتبة بالنجم، والحليم الرزين بالجبل، وشُهر قوم بخصال محمودة، فصاروا فيها أعلامًا في التشبيه

(١) عبدالقاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ٢٦.

(٢) الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، ج٣، ص ٤١٤.

لشـــهرتهم كالســـموأل في الوفاء، وحاتم في الســـخاء، والأحنف في الحلم، وشُـــهر آخرون بأضـداد هذه الخصـال؛ فشّـبه بهم في حال الذم كباقل في العيّ، وهبنَّقة في الحُمق، والكســعي في الندامة[١]، على أن التشــبيه يزيد المعنى وضــوحًا ويُكســبه تأكيدًا، من هنا ما أطبق عند جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يســتغنِ أحدٌ منهم عنه[٢].

ثم إن كثرة التشبيه في القرآن الكريم جعلت بعض العلماء يخصص له كتابًا مفردًا، كالحجان في تشبيهات القرآن لابن ناقيا (٤٨٥هـــ)، ولكن دراسته في القرآن بدأت منذ وقت مبكر، ولم تقصد لذاتها أولاً، كما صارت فيما بعد، بل جاءت أشتاتًا عند من تناول مجازات القرآن بالبحث كأبي عبيدة "معمَر بن المثنى"[٣] أو عند مَنْ رد طعن المشككين في أسلوب القرآن كالحاجظ[٤]. كذلك عند مَنْ كتب في موضوع إعجاز القرآن كالرماني[٥]. فإن جهود هؤلاء العلماء وغيرهم تعد روافد جميعها صبت في التشبيه. حتى صارت دراسته مبحثاً متكاملاً من مباحث علم البيان.

انظر إلى قول الرماني فيه: "هو العقد على أن أحد الشـيئين يسـد مسـد الآخر في حس أو عقل، ولا يخلو التشـــبيه من أن يكون في القول، أو في النفس، فأما القول فنحو قولك: زيد شـديد كالأسـد، فالكاف عقدت المشـبه به مشـبّهًا، وأما العقد في النفس فالاعتقاد لمعنى هذا القول، وأما التشبيه الحسي، فكماءين وذهبين، يقوم أحدهما مقام الآخر ونحوه، وأما التشـــبيه النفســـي فنحو تشـــبيه قوة زيد بقوة

(١) أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، ص ٢٤٣.

(٢) أبو هلال العسكري، المصدر السابق، ص ٢٤٣.

(٣) معمر بن المثنى، **مجاز القرآن**.

(٤) الجاحظ، **كتاب الحيوان**، ج١، ص ٢١١-٢١٢، ج٢، ص ١٥-١٧.

(٥) الرماني، **النكت**، ص ٧٤.

عمرو، فالقوة لا تشاهد، ولكنها تعلم سادة مسد أخرى فتشبيه"[١].

إن نظرنا في قول الرماني هذا نجد كلامه يدل على جملة أمور منها أن العقد يعني عقد الكلام، وإقامة هيئة على صورة، تفيد أن أحد الشيئين مشبه بالآخر، ويسد مسدّه في الصفة المشتركة وذلك كقولك: زيد شديد كالأسد، فالكاف ربطت المشبه به وعقدت بينهما.

إذن التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال، وهذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية أو مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني، الذي يربط الطرفين المقارنين، دون أن يكون ضرورياً اشتراك الطرفين في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة[٢].

أما أبو هلال العسكري فيقول: "ويصح تشبيه الشيء بالشيء جملة، وإن شابهه من وجهٍ واحد، مثل قولك: وجهك مثلُ الشمس، ومثل البدر؛ وإن لم يكن مثلهما في ضيائهما وعلوّهما ولا عظمهما؛ وإنما شبهه بهما لمعنىً يجمعهما وإياه وهو الحُسن"[٣].

وعلى هذا قول الله عز وجل: ﴿وَلَهُ الجَوارِ المُنْشَآتُ في البَحْرِ كَالأَعْلامِ﴾[٤]، إنما شبّه المراكب بالجبال من جهة عظمها لا من جهة صلابتها ورسوخها ورزانتها، ولو أشبه الشيء بالشيء من جميع جهاته لكان هو[٥].

---

(١) الرماني، **النكت في إعجاز القرآن**، ص ٧٤.

(٢) جابر عصفور، **الصورة الفنية**، ص ٢٠٨.

(٣) أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، ص ٣٣٩.

(٤) ٢٤م، الرحمن ٥٥.

(٥) أبو هلال العسكري، المصدر السابق، ص ٣٣٩.

التشبيه القرآني وأثره النفسي

لا يخلو التشـــبيه القرآني من ملاحظة أثر نفســـي في المتلقي، ولعل ذلك يعود إلى أن الله ســـبحانه وتعالى عليم بخفايا النفس البشـــرية التي خلقها فأبدع خلقها، وهذا واضح في مقارنة تشبيهات القرآن الكريم بغيرها، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿وَالقَمَرَ قَدَّرْناهُ مَنازِلَ حَتّى عادَ كَالعُرْجونِ القَديمِ﴾(١).

قال ابن الرومي في ذم الدهر:

تأتي على القمر الساري نوائبه

حتى يُرى ناحِلاً في شخص عرجون(٢)

وقال أبو هلال العسكري: "وأين يقع هذا من لفظ القرآن"(٣).

ولعل العسكري أراد بقوله هذا أن تشبيه الآية الكريمة يشير إلى لحظ صلة بين الهلال في أواخر أيامه والعرجون القديم، تقوم على مشـــاركة أكثر من صـــفة بينهما، وكل صفة تختلف عن أختها، فالعرجون القديم فيه الضعف أو دقة الشكل والانحناء واصـــفرار اللون فجمع بشـــبيه القرآن ثلاث صـــفات من حيث الحجم والاستقامة واللون. قال الزمخشري: "وإذا قَدِم (الهلال) دقَّ وانحنى واصفرَّ، فشبه به من ثلاثة أوجه، وقيل: أقل مدة الموصوف بالقدم الحول"(٤).

وأما تشـــبيه ابن الرومي فهو مقلد للتشـــبيه القرآني مقصـــور على جانب

---

(١) ٣٩ك، يس ٣٦.

(٢) ابن الرومي، **ديوانه**، ج٣، ص ٣٩٩، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ط٣، ٢٠٠٢، شرح أحمد حسن بسج.

(٣) أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، ص ٢٤٥.

(٤) الزمخشري، **الكشاف**، ج٤، ص ١٧.

الضـــعف في العرجون، وليس له دلالة الآية بالقديم على معاني كثيرة, فهو مطيل في إبراز جانب واحد والآية موجزة في دلالات كثيرة.

من ذلك أيضًا مقارنة تشبيه الآية ما يرفع من شأنه، فشبهه بزورق فضي مثقل بحمولة العنبر، ولكنه لم يزدنا شعورًا بجمال الهلال، ولا أنسًا برؤيته، ولم يزد على أن وضع إلى جانب الهلال الجميل صورة شوهاء متخيلة، في الوقت الذي كان تشبيه الآية الكريمة صورة تعبر عن الإحساس البصري والشعور النفسي معًا، حيث إن القمر وهو زينة السماء وبهجتها وملك الليل، لا يزال ينتقل في منازله حتى يصبح بعد هذه الاستدارة المبهجة، هذا الضوء الساطع الغامر، الذي يبدد ظلمة الليل، ويحيل وحشته إلى أُنسٍ، يصبح بعد هذا كله دقيقًا نحيلاً محدوداً، لا تكاد العين تنتبه إليه، وكأنما هو في السماء كوكب تائه لا أهمية له، ولا عناية بأمره[1]، فضـــلاً عن دلالة قوله تعالى: ﴿حَتّى عادَ﴾ على طي قصـــة رحلة طويلة، بدأها هلالاً، ثم مضى في مسيرة طويلة حتى عاد، وهذه النهاية متلائمة مع النهايات في آيات السياق: ﴿وَآيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهارُ فَإِذا هُمْ مُظْلِمونَ، وَالشَّمْسُ تَجْري لِمُسْـــتَقَرٍّ لَها ذلِكَ تَقْديرُ العَزيزِ العَليمِ، وَالقَمَرَ قَدَّرْناهُ مَنازِلَ حَتّى عادَ كَالعُرْجونِ القَديمِ﴾ [2] فالآيات الثلاث تفوح بريح العدم، فالنهار بحركته يسلخ من الليل فتبقى الظلمة والجمود، والشـــمس تجري أولاً، ثم تقف عند مســـتقرها الأبدي، والقمر يبدأ قصة مسيرته حتى ينتهي نوره ويعود كأنه موات[3].

من كل ما تقدم نســـتنتج أن الجامع بين طرفي التشـــبيه إن خلا من أثره النفسي، لم يقع التشبيه موقعه الأمثل به، ولم تتحقق الغاية المرجوة منه التي هي

(١) أحمد محمد بدوي، **من بلاغة القرآن**، ص ١٨٩ وما بعدها.

(٢) ٣٧-٣٩ك، ص ٣٦.

(٣) د. محمد أبو موسى، **التصوير البياني**، ص ٢٦.

تأنيس النفس بإخراجها من خفيّ إلى جليّ؛ وإدنائه البعيد من القريب ليفيد بيانًا[١].

وقيل الكشف عن المعنى المقصود مع الاختصار؛ فإنك إذا قلت: زيد أسد، كان الغرضُ بيان حال زيد، وأنه متصف بقوة البطش والشجاعة وغير ذلك؛ إلا أنا لم نجد شيئاً يدل عليه سوى جعلنا إيّاه شبيهًا بالأسد، حيث كانت هذه الصفات مختصة به؛ فصار هذا أبين وأبلغ من قولنا: زيد شهم شجاع قوي البطش ونحوه[٢].

ثم إن الغرض من التشبيه، وتأثيره النفسي يقودان إلى الإشارة إلى أقسام التشبيه على حسب وقعه في نفس المتلقي، ذكر الرماني قائلاً: "التشبيه البليغ إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه مع حسن التأليف، وهذا الباب يتفاضل فيه الشعراء، وتظهر فيه بلاغة البلغاء، وذلك أن يكسب الكلام بيانًا عجيبًا"[٣]. وهو يومئ إلى أثر التشبيه في نفس المتلقي بكونه يكسب الكلام بيانًا عجيبًا، ولا شك في أن تعجب المتلقي حصل نتيجة التأثير فيه بإخراج الأغمض إلى الأظهر أو بإدنائه البعيد، وهي أمور جاءت في التشبيه القرآني مع حسن التأليف، وتلاؤم الصورة مع سياقها، وتناسق أجزائها بعضها مع بعض، وقد سار على هذه الفكرة العلماء بعد الرماني[٤]، مما جعلها عنصرًا من عناصر التشبيه.

من ذلك قول الله عز وجل: ﴿وَالذينَ كَفَروا أَعْمالُهُمْ كَسَرابٍ بِقيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ ماءً حَتّى إِذا جاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئاً وَوَجَدَ اللهُ عِنْدَهُ فَوَفّاهُ حِسابَهُ وَاللهُ سَريعُ الحِسابِ﴾[٥].

(١) الزركشي, **البرهان في علوم القرآن**، ٣، ص ٤١٥.
(٢) أنظر الزركشي، المصدر السابق، ج٣، ص ٤١٥.
(٣) علي بن عيسى الرماني، **النكت في إعجاز القرآن**، ص ٧٥.
(٤) أنظر عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ١٠٨، القزويني، **الإيضاح**، ج٤، ص ١٣٦.
(٥) ٣٩م، النور ٢٤.

فقد جاءت الآية الكريمة بعد ذكر المؤمنين الذين يخافون اليوم الذي تتقلب فيه القلوب والأبصار والذين سيجزيهم الله سبحانه بأحسن ما عملوا، شبهت الآية أعمال الكفار في فوات نفعها وحضور ضررها بسراب لم يجده من خدعه شيئاً بل وجد الزبانية شجرة إلى النار، فيسقونه الحميم والغساق(١).

والتشبيه في هذه الآية جاء برسم صورة مقابلة لحال المؤمنين الذين وعدهم الله سبحانه وتعالى بأحسن الجزاء، قال الرازي: "إن المقصود من هذا التمثيل المبالغة في جهالة الكفار وذلك إنما يحصل إذا لم توجد الرؤية البتة مع هذه الظلمات... وإن الله سبحانه وتعالى ذكر ثلاثة أنواع من الظلمات: ظلمة البحر، وظلمة الأمواج، وظلمة السحاب، وكذا الكافر له ظلمات ثلاثة: ظلمة الاعتقاد، وظلمة القول، وظلمة العمل عن الحسن. فقد شبهوا قلبه وبصره وسمعه بهذه الظلمات الثلاث... فهذه المراتب الثلاث تشبه تلك الظلمات، وهذه الظلمات متراكمة فكذا الكافر لشدة إصراره على كفره، قد تراكمت عليه الضلالات حتى إن أظهر الدلائل إذا ذكرت عنده لا يفهمها(٢).

أما الرماني فقد نظر إلى هذا التشبيه نظرات متعددة تقربه من مفهوم الصورة في العصر الحديث، حيث تعتمد الصورة الأدبية على التكامل في بنائها الذي يفضي إلى الوحدة العضوية في العمل الأدبي، وعلى التناسق في تشكلها بحيث يتم التناسب بينها وبين ما تصوره من عقل المنشئ ومزاجه تصويرًا دقيقًا، وعلى الوحدة في ترابطها لتستوي عملاً فنيًا. فالصورة الأدبية عمل تركيبي يطلق على جزئيات العمل الأدبي التي تشكل وحدته وتكامله، ومن هذه الوحدات الجزئية

(١) الزمخشري، **الكشاف**، ج٣، ص ٢٤٣.

(٢) الرازي، **التفسير الكبير**، ج٢٤، ص ٩.

تؤلف الصورة الكلية[١].

الرماني يتناول التشبيه من عدة جهات[٢]:

أولاً: النظر إلى ما فيه من عنصر البيان والكشف، فقد أبرز هذا التشبيه الأمر الذي يدرك بالفكر في صورة ما يدرك بالحس، فأعمال الكافرين الذين يأملون نفعها كالإحسان، وصلات ذي القربى لا يجدون لها جزاءً يوم القيامة، حينما يكونون في أشد الحاجة إلى هذا الجزاء.

وهذه الحالة أبرزها التشبيه في صورة محسوسة، هي صورة السراب الذي يخيل في الصحراء أنه ماء، فإذا شاهد السراب تعلق قلبه به ويرجو به النجاة ويقوي طمعه فإذا جاءه وأيس مما كان يرجوه فيعظم ذلك عليه.

إذا نظرنا هنا إلى المعنى الذهني نجده ماثلاً في صورة حية، يتحرك، وترقبه العين، والفكرة صارت حدثًا وصحراء وحرًا، وظمأ وكدًّا، ومعاناة ومفاجأة.

ثانيًا: استخراج الصفة المشتركة التي تجمع الطرفين، ويكمن فيها المغزى، فصورة الظامئ، والسراب، جيء بها هنا؛ لتؤكد في النفس عدم انتفاع الكافر بشيء من هذه الأعمال، مع شدة تلهفه إلى هذا النفع، وقد تمثل هذا في تحرق الظامئ، وشدة حاجته إلى الماء وانخداعه بالسراب، وكده نحوه، ثم خيبة أمله في الحصول على ما يريد. قال الرازي: "السراب عمل الكافر وإتيانه إياه موته ومفارقته الدنيا فإن قيل قوله: "حتى إذا جاءه" يدل على كونه شيئًا، وقوله: "لم يجده شيئًا" مناقض له؟... المراد معناه أنه لم يجده شيئًا نافعًا كما يقال: فلان ما عمل شيئًا، وإن كان قد اجتهد، حتى إذا جاءه أي جاء موضع السراب لم يجد السراب شيئًا فاكتفى بذكر

(١) محمد الصادق العفيفي، **النقد التطبيقي والموازنات**، ص ١٣٩-١٤٢.

(٢) الرماني، **النكت في إعجاز القرآن**، ٧٥-٧٦.

السراب عن ذكر موضعه، ثم الكناية للسراب، لأن السراب يرى من بعيد بسبب الكثافة كأنه ضباب وهباء، وإذا قرب منه رقّ وانتشر وصار كالهواء[١].

ثالثاً: النظر في العناصر التي تتكون منها الصورة، لأن الدقة في اختيار هذه العناصر هي التي تعطي الصورة وتكسبها ثراء وخصوبة، كما تجعلها على التعبير والإيحاء أقدر، فاختيار الظمآن لا الرائي يكسب الصورة عمقًا بما يوحي به من معنى اللهفة والتحرق وشدة الحاجة، لأنه يوشك على الهلاك، ثم التخاذل وشدة الإعياء.

رابعاً: البحث في الصياغة، ودراسة ما فيها من خصائص تفصح عن خفايا المعاني ثم ما تتصف به من سلاسة أو عذوبة، فمجال التشبيه في الآية الكريمة كما قال الرماني، يرجع إلى حسن النظم، وعذوبة اللفظ، وكثرة الفائدة وصحة الدلالة، وهذا النظر المتعدد يمكن أن يطبق على بقية وجوه التشبيه التي ذكرها[٢].

وقال تعالى في بني إسرائيل: ﴿وَإِذْ نَتَقْنا الجَبَلَ فَوْقَهُمْ كَأَنَّهُ ظِلَّةٌ وَظَنّوا أَنَّهُ واقِعٌ بِهِمْ خُذوا ما آتَيْناكُمْ بِقُوَّةٍ وَاذْكُروا ما فيهِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقونَ﴾[٣].

قال الزمخشري عن قوله تعالى: ﴿وَإِذْ نَتَقْنا الجَبَلَ فَوْقَهُمْ﴾ أي قلعناه ورفعناه، كقوله تعالى: ﴿وَرَفَعْنا فَوْقَهُمُ الطّورَ﴾[٤]. ومنه: نتق السقاء، إذا نفضه ليقتلع الزبدة منه.

والظلة: كل ما أظلك من سقيفة أو سحاب، وذلك أنهم (أي اليهود)، أبوا

(١) الرازي، **التفسير الكبير**، ج٤، ص ٩.

(٢) الرماني، **النكت في إعجاز القرآن**، ص ١٠١ وما بعدها.

(٣) ١٧١ك، الأعراف ٧.

(٤) ١٥٤م، النساء ٤.

أن يقبلوا أحكام التوراة؛ لغلظها وثقلها، فهدم الله الطور على رؤوسهم مقدار عسكرهم، وكان فرسخًا من فرسخ، وقيل لهم: إن قبلتموها بما فيها وإلا ليقعن عليكم, فلما نظروا إلى الجبل خرّ كل رجل منهم ساجدًا على جانبه الأيسر وهو ينظر بعينه اليمنى إلى الجبل فرقاً من سقوطه(١).

من هنا فإن انتزاع الجبل ورفعه فوق رؤوس اليهود شيء ليس واضحًا في التصور، لأننا لم نرَ ونشاهد قط جبلاً قد اقتلع من مكانه، ورفع فوق رؤوس قوم، كما حدث لليهود حين تمردوا على أحكام التوراة، ولما كانت هذه الصورة غير مألوفة في مجاري العادات ألحقها القرآن بصورة الظلة، وهي صورة شديدة الألف، وبهذا ينتقل المشبه من الغرابة والغموض وعدم الوضوح إلى الألف والوضوح.

قال تعالى: ﴿سابِقوا إِلى مَغْفِرَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ وَجَنَّةٍ عَرْضُها كَعَرْضِ السَّماءِ وَالأَرْضِ أُعِدَّتْ لِلَّذينَ آمَنوا بِاللهِ وَرُسُلِهِ ذلِكَ فَضْلُ اللهِ يُؤْتيهِ مَنْ يَشاءُ وَاللهُ ذو الفَضْلِ العَظيمِ﴾(٢) قال الرازي: "إن الله تعالى شبه عرض الجنة بعرض السموات السبع والأرضين السبع، ولاشك أن طولها أزيد من عرضها، فذكر العرض تنبيهًا على أن طولها أضعاف ذلك، وهذا تمثيل للعباد بما يعقلونه ويقع في نفوسهم وأفكارهم، وأكثر ما يقع في نفوسهم مقدار السموات والأرض"(٣).

قال الرماني: "وفي ذلك البيان العجيب بما قد تقرر في النفس من العظم"(٤). ولعله هنا أراد التشبيه فاعتمد على ما علم بالبديهة، وهو أن العرض أقل من الطول في قياس الأبعاد، فإذا شبه الله سبحانه وتعالى عرض الجنة بعرض

(١) الزمخشري، **الكشاف**، ج٢، ص ١٧٥، والرازي، **التفسير الكبير**، ج١٥، ص ٣٨.
(٢) ٢١م، الحديد ٥٧.
(٣) الرازي، **التفسير الكبير**، ج٩، ص ٢٠٥.
(٤) الرماني، **النكت في إعجاز القرآن**، ص ٧٧.

السماء والأرض، وهذا العرض بعيد، ليس للإنسان أن يدركه، فقد تقرر في نفسه عرض الجنة. قال الزمخشري: "وذكر العرض دون الطول؛ لأن كل ما له عرض وطول فإنَّ عرضه أقل من طوله؛ فإذا وصف عرضه بالبسطة: عرف أن طوله أبسط وأمدّ"(١).

فالتشبيه القرآني في هذه الآية الكريمة، قد اعتمد على ما هو واضح وجلي في النفوس من أمور البديهة المعلومة بالضرورة، وأوضح أن عرض الجنة أوسع وأرحب، وأفسح لما تعرفه النفوس وتحسه إحساساً منكشفًا، فالصورة تصف بعدًا فسيحًا لعرض الجنة من غير معاناة في التصوير.

وقال تعالى: ﴿وَلَهُ الجَوارِ المُنْشَآتُ في البَحْرِ كَالأَعْلامِ﴾(٢) إن التشبيه قد جاء في سياق تعداد آلاء الرحمن سبحانه وتعالى، وقد انتظم مع مجموعة آيات اختصت بذكر نعم الله سبحانه وتعالى في البحر وهذه الآيات هي قوله تعالى: ﴿مَرَجَ البَحْرَيْنِ يَلْتَقِيانِ، بَيْنَهُما بَرْزَخٌ لا يَبْغِيانِ﴾ (٣). وقوله تعالى: ﴿يَخْرُجُ مِنْهُما اللُّؤْلُؤُ وَالمَرْجانُ﴾(٤) . وهنا نلاحظ بأن التشبيه قد نبّه على القدرة التي تُسخِّر الفلك الجارية مع عظمها، وما في ذلك من الانتفاع بها وقطع الأقطار البعيدة فيها(٥).

إن وجه الشبه هو العظم، وهو في الجبال أقوى والمراد هنا تجلية مظهر من مظاهر قدرة المولى عز وجل في أنه ييسر لهذه الجواري، الضخمة حركتها على سطح الماء.

---

(١) الزمخشري، **الكشاف**، ج٤، ص ٤٧٩.

(٢) ٢٤م، الرحمن ٢٤.

(٣) ١٩، ٢٠م، الرحمن ٢٠.

(٤) ٢٢م، الرحمن ٢٢.

(٥) الرماني، **النكت في إعجاز القرآن**، ص ٧٨.

إن هذا التشبيه يختلف عما سبق, إذ إن الجامع بين طرفيه النظر إلى قوة الصفة وضعفها، وليس هذا موجوداً في التشبيهات السابقة، حيث كان النظر إلى مستوى الوعي بالجامع أو الصفة المشتركة بين المشبه والمشبه به.

وقال تعالى: ﴿إِنَّها شَجَرَةٌ تَخْرُجُ في أَصْلِ الجَحيمِ، طَلْعُها كَأَنَّهُ رُؤوسُ الشَّياطينِ﴾[١]. فقد شبه سبحانه وتعالى طلع شجرة الزقوم ولم يتسن للإنسان رؤيته بشيء لم يره أيضًا وهو رؤوس الشياطين، ولكن التشبيه هنا قد اعتمد على ما حصل في نفوس الناس من بشاعة صور الشياطين، وإن لم ترها عيانًا[٢].

والتشبيه القرآني حسبما ذهب إليه العلماء القدماء، كان للنفس فيه النصيب الأكبر منه؛ انظر إلى قوله تعالى في قصة نوح عليه وسفينته التي تشق الأمواج المرتفعة ارتفاع الجبال:﴿وَقالَ ارْكَبوا فيها بِسْمِ اللهِ مَجْراها وَمُرْساها إِنَّ رَبّي لَغَفورٌ رَحيمٌ وَهِيَ تَجْري بِهِمْ في مَوْجٍ كَالجِبالِ وَنادى نوحٌ ابْنَهُ وَكانَ في مَعْزِلٍ يا بُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنا وَلا تَكُنْ مَعَ الكافِرينَ﴾[٣]. إن الجريان في الموج، وهو أن تجري السفينة داخل الموج، وذلك يوجب الغرق، فالمراد أن الأمواج لما أحاطت بالسفينة من الجوانب، شبهت تلك السفينة بما إذا جرت في داخل تلك الأمواج[٤].

وقال القرطبي: "إن الماء جاوز كل شيء بخمسة عشر ذراعًا"[٥]. لقد رسم لنا التشبيه في قوله تعالى السابق صورة كما تحس بها النفس وذلك أن تشبيه الموج بالجبال يمهد للعين بأن تتصور أمواجًا ضخمة وينقل إحساس ركاب تلك السفينة

(١) ٦٤، ٦٥ك، الصافات ٣٧.

(٢) الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، ج٣، ص ٤٢١.

(٣) ٤١، ٤٢ك، هود ١١.

(٤) الرازي، **التفسير الكبير**، ج١٧، ص ١٨٤.

(٥) القرطبي، **الجامع لأحكام القرآن**، ج٩، ص ٢٧.

بالرهبة والجلال كما يحس بهما من يقف أمام الجبال الشاهقة[١].

وقال تعالى: ﴿ذلِكَ وَمَنْ يُعَظِّمْ حُرماتِ اللهِ فَهُوَ خَيْرٌ لَهُ عِنْدَ رَبِّهِ، وَأُحِلَّتْ لَكُمُ الأَنْعامُ إِلاّ ما يُتْلى عَلَيْكُمْ فَاجْتَنِبوا الرِّجْسَ مِنَ الأَوْثانِ وَاجْتَنِبوا قَوْلَ الزّورِ حُنَفاءَ للهِ غَيْرَ مُشْرِكينَ بِهِ، وَمَنْ يُشْرِكْ بِاللهِ فَكَأَنَّما خَرَّ مِنَ السَّماءِ فَتَخْطَفُهُ الطَّيْرُ أَوْ تَهْوي بِهِ الرّيحُ في مَكانٍ سَحيقٍ﴾[٢].

قال أبو السعود: "ويجوز أن يكون من باب التشبيه المركب فيكون المعنى ومن يشرك بالله فقد هلكت نفسه هلاكًا شبيهًا بهلاك أحد الهالكين"[٣].

لقد جاء في أعقاب أمر المسلمين بأن يكونوا غير مشركين. فبين لهم الشرك وهو أمر معنوي عقلي بحال من سقط من السماء فانتهبت لحمه الطير، أو أخذته الريح إلى مكان مجهول. وهذه الحال عقلية أيضًا إذ لا سبيل إلى إدراكها بالحواس. مع أن التشبيه يوقع في النفس رهبة أمام مشهد ذلك الذي سقط من السماء فلم يكن له وجود إلا في الفناء.

وكذلك شبه وهن ما اعتمد عليه المشركون، من عبادتهم غير الله بالعنكبوت التي تتعب في بناء بيتها وتنظيمه، وهي لا تبني سوى أضعف البيوت وأوهنها، فقال سبحانه وتعالى: ﴿مَثَلُ الذينَ اتَّخَذوا مِنْ دونِ اللهِ أَوْلِياءَ كَمَثَلِ العَنْكَبوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتاً وَإِنَّ أَوْهَنَ البُيوتِ لَبَيْتُ العَنْكَبوتِ لَوْ كانوا يَعْلَمونَ﴾[٤].

ففي هذه الآية الكريمة قرن الأمر المعنوي بالصورة المحسوسة فزادته

(١) أحمد بدوي، **من بلاغة القرآن**، ص ١٩٢.
(٢) ٣٠، ٣١م، الحج ٣٠-٣١.
(٣) أبو السعود، **تفسير أبي السعود**، ج٤، ص ١٨.
(٤) ٤١ك، العنكبوت ٢٩.

وضوحًا وتأثيرًا[١].

التصوير بالتمثيل

في التمثيل دلالات مفيدة لبيان كيفية التصوير به منها:

١- التشبيه التمثيلي:

وهو مفهوم مبني على التشـبيه، فقد رأى عبدالقاهر الجرجاني أن التشـبيه ضربان: ضرب يكون فيه وجه الشبه بين الطرفين واضحًا لا يحتاج فيه إلى تأول، كالأشياء التي تدركها الحواس، وذلك كتشبيه صوت بعض الأشياء بصوت غيره ونحو ذلك[٢].

وضـرب يحتاج فيه وجه الشـبه إلى تأول، وهو يدرك بالعقول كقولك: هذه حجة كالشمس في ظهورها.

فالأول هو التشـبيه الظاهر الصـريح، والثاني هو التمثيل[٣], ونلاحظ أن الجرجاني عندما فرّق بين التشبيه والتمثيل إنما جاءت من وجه الشبه بين الطرفين فإذا كان وجه الشـبه عقليًا فهو يتمثل بغض النظر عن أن يكون طرفا التشـبيه مفردين أو مركبين. فمن التمثيل عنده قولهم: ألفاظه كالماء في السـلاسـة, وهو ما انتزع فيه الشبه العقلي من شيء واحد, ومنه كذلك ما انتزع الشبه العقلي من عدة أمور، يجمع بعضـها إلى بعض، ثم يسـتخرج من مجموعها الشـبه، فيكون سـبيله سبيل الشيئين يمزج أحدهما بالآخر، حتى تحدث صورة غير ما كان لهما في حال

(١) أحمد بدوي، **من بلاغة القرآن**، ص ١٩٣.

(٢) عبدالقاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ١٢٦ وما بعدها.

(٣) الجرجاني، نفسه، ص ١٢٠.

الأفراد، لا سبيل الشيئين يجمع بينهما وتحفظ صورتهما[١].

ومنه قوله تعالى: ﴿مَثَلُ الذينَ حُمِّلوا التَّوْراةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلوها كَمَثَلِ الحِمارِ يَحْمِلُ أَسْفاراً بِئْسَ مَثَلُ القَوْمِ الذينَ كَذَّبوا بِآياتِ اللهِ وَاللهُ لا يَهْدي القَوْمَ الظّالِمينَ﴾[٢]. والشبه منتزع من أحوال الحمار، وهو أنه يحمل الأسفار التي هي أوعية العلوم، ومستودع ثمر العقول، ثم لا يحس بما فيها، ولا يشعر بمضمونها، ولا يفرق بينها وبين سائر الأحمال التي ليست من العلم في شيء ولا من الدلالة عليه بسبيل، فليس له مما يحمل حظ سوى أنه يثقل عليه، ويكد جنبيه، فهو، أي الشبه، مقتضى أمور مجموعة هي حمل الحمار الأسفار مع جهله بها[٣].

فالصورة هنا في هذا الموضع تشعر المتلقي بخسارة، الذين لم يحملوا التوراة، وتوحي له بمشهدٍ قريب منه، رآه في حياته على ذلك المعنى وهي صورة ممتزجة من عدة أشياء بحيث لا يراد كل منها منفرداً وإنما هي ممتزجة، لتشكل صورة خاصة.

ورأى السكاكي أن التمثيل تشبيه وجهه وصف غير حقيقي، منتزع من عدة أمور، كقوله تعالى في المنافقين: ﴿مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الذي اسْتَوْقَدَ ناراً فَلَمّا أَضاءَتْ ما حَوْلَهُ ذَهَبَ اللهُ بِنورِهِمْ وَتَرَكَهُمْ في ظُلُماتٍ لا يُبْصِرونَ﴾[٤].

الآية الكريمة أتت في سياق تمثيل حال المنافقين الذين توشك كلمة الإيمان التي تنطق بها ألسنتهم أن تأخذ بأيديهم إلى الطريق الصحيح، ثم ما يلبث الكفر الذي يضمرونه في قلوبهم أن يسد عليهم كل المسالك، بحال المستوقد للنار، حين

(١) الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ١٢٩.
(٢) ٥ك، الجمعة ٥.
(٣) عبدالقاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ١٣١ وما بعدها.
(٤) ١٧م، البقرة ٢.

يبرق ضـــوؤها حوله في ظلمات الليل، وما إن يحاول لمح معالم الطريق، حتى تنطفئ ناره، ويغشاه الظلام، ووجه الشبه الذي يشترك فيه الطرفان هنا، هو ظهور ما يطمع في الوصـــول إلى المطلوب بســـبب مباشـــرة أســـبابه، مع تعقب الحرمان والخيبة لزوال الأسباب. وهذا الوجه يتحقق فيه الأمران اللذان أشار إليهما السكاكي في معنى التمثيل وهما الوصف غير الحقيقي، وكان منتزعًا من عدة أمور(١).

وذهب القزويني إلى أن التمثيل تشبيه، وجهه وصف منتزع من متعدد أمرين، أو أمور، واعترض على تعريف السكاكي وأمثلته، لأنه اشترط أن يكون الوجه غير حقيقي، وجاء بأمثلة وجهها حقيقي(٢).

فقال: "وقيده السكاكي بكونه غير حقيقي"(٣).

ومن أمثلة هذا التمثيل قوله تعالى: ﴿يا أَيُّها الذين آمَنوا لا تُبْطِلوا صَدقاتِكُمْ بِالمَنِّ وَالأَذى كَالذي يُنْفِقُ مالَهُ رِئاءَ النّاسِ وَلا يُؤْمِنُ بِاللهِ وَاليَوْمِ الآخِرِ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ صَفْوانٍ عَلَيْهِ تُرابٌ فَأَصابَهُ وابِلٌ فَتَرَكَهُ صَلْداً لا يَقْدِرونَ عَلى شَيْءٍ مِمّا كَسَبوا وَاللهُ لا يَهْدي القَوْمَ الكافِرينَ، وَمَثَلُ الذينَ يُنْفِقونَ أَمْوالَهُمُ ابْتِغاءَ مَرْضاةِ اللهِ وَتَثْبيتاً مِنْ أَنْفُسِهِمْ كَمِثْلِ جَنَّةٍ بِرَبْوَةٍ أَصابَها وابِلٌ فَآتَتْ أُكُلَها ضِعْفَيْنِ، فَإِنْ لَمْ يُصِبْها وابِلٌ فَطَلٌّ وَاللهُ بِما تَعْمَلونَ بَصيرٌ﴾(٤).

إن الله سبحانه وتعالى أراد أن يبين للناس أن الصدقة التي تبذل رياء، والتي يتبعها المنّ والأذى، لا تثمر شيئًا ولا تبقى، فنقل إليهم هذا المعنى المجرد في صورة حسية متخيلة، وجعلهم يتملون هيئة الحجر الصلب المستوى، غطته طبقة خفيفة من

(١) السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص ٣٤٦.
(٢) القزويني، **الإيضاح**، ج٤، ص ٩٠.
(٣) القزويني، نفسه، ج٤، ص ٩٤.
(٤) ٢٦٤-٢٦٥م، البقرة ٢.

التراب، فظنت فيه الخصوبة فإذا وابل من المطر يصيبه، وبدلاً من أن يتركه صلداً، وتذهب تلك الطبقة الخفيفة التي كانت تستره، وتخيل فيه الخير والخصوبة[١].

وجاء المعنى المقابل لذهاب الصدقات المتبرعة بالمنّ والأذى، وهو الإنفاق ابتغاء مرضاة الله، قال الزمخشري: "وليثبتوا منها ببذل المال الذي هو شقيق الروح، وبذله أشق شيء على النفس على سائر العبادات الشاقة وعلى الإيمان؛ لأن النفس إذا رضيت بالتحامل عليها وتكليفها ما يصعب عليها ذلت خاضعة لصاحبها وقلّ طمعها في إتباعه لشهواتها. وبالعكس، فكان إنفاق المال تثبيتاً لها على الإيمان واليقين... وتحقيقًا للجزاء من أصل أنفسهم؛ لأنه إذا أنفق المسلم ماله في سبيل الله، علم أن تصديقه وإيمانه بالثواب من أصل نفسه ومن إخلاص قلبه"[٢]. وحيث إن الصدقات التي تنفق ابتغاء مرضاة الله، هي في هذه المرة كالجنة، لا كحفنة من تراب، فهنا الوجه الثاني للصورة، لأن إنفاق الصدقات ابتغاء مرضاة الله، هي كالجنة، والجنة هنا فوق ربوة. وهذا هو الوابل مشتركاً بين الحالتين، ولكنه في الحالة الأولى يمحو ويمحق, وفي الحالة الثانية يربي ويخصب، وفي الحالة الأولى يصيب الصفوان، فيكشف عن وجه كالح الأذى، وفي الحالة الثانية يصيب الجنة، فيمتزج بالتربة ويخرج أكلاً، ولو أن هذا الوابل لم يصبها، فإن فيها من الخصب والاستعداد وللإنبات، ما يجعل القليل من المطر يهزها ويحييها[٣].

التخييل:

وهو ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدّعى دعوى لا طريق

(١) سيد قطب، **التصوير الفني**، ص ٣١ وما بعدها.

(٢) الزمخشري، **الكشاف**، ج١، ص ٣١٣.

(٣) سيد قطب، **التصوير الفني**، ص ٣١ وما بعدها.

إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى[١].

وواضح أن مجال التخييل هو التصوير، ولكنه ينصرف إلى الأدباء من البشر، لأن الخيال الذي يمكن أن يتناوله عبد القاهر الجرجاني وغيره ما كان في أبناء جنسهم، أما الخيال أو التخييل في القرآن الكريم فليس لهم فيه من سبيل.

ولكن قسمًا من العلماء أدخلوه في ميدان الدرس القرآني لتأويل الآيات الموهمة بحسب ظاهرها بتجسيم الذات الإلهية وما يتصل بها من أعضاء وجوارح، فقد قال الزمخشري عن التخييل: "ولا ترى بابًا في علم البيان أدق ولا أرق ولا ألطف من هذا الباب "التخييل" ولا أنفع وأعون على تعاطي تأويل المشتبهات من كلام الله تعالى في القرآن وسائر الكتب السماوية وكلام الأنبياء، فإن أكثره وعليته تخييلات قد زلت فيها الأقدام قديمًا وما أُتي الزالون إلا من قلة عنايتهم بالبحث والتنقير"[٢] وقال في قوله تعالى: ﴿وَما قَدَروا اللهَ حَقَّ قَدْرِهِ وَالأَرْضُ جَميعاً قَبْضَتُهُ يَوْمَ القِيامَةِ وَالسَّماواتُ مَطْوِيّاتُ بِيَمينِهِ سُبْحانَهُ وَتَعالى عَمّا يُشْرِكونَ﴾[٣] نبههم على عظمته، وجلالة شأنه على طريقة التخييل فقال: "والأرض جميعًا"، والغرض من هذا الكلام، إذا أخذته كما هو بجملته ومجموعته، تصوير عظمته والتوفيق على كنه جلاله، لا غير، من غير ذهاب بالقبضة ولا باليمين إلى جهة حقيقة أو جهة مجاز"[٤]. ولما كان التخييل يستعمل في غير القرآن الكريم فقد تعقبه ابن المنير وفسره بالتمثيل فقال عن كلام الزمخشري: وأكثر كلام الأنبياء والكتب السماوية وعليتها تخييل قد زلت فيه الأقدام قديمًا".

---

(١) عبدالقاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ٣٥٠.

(٢) الزمخشري، **الكشاف**، ج٤، ص ١٤٣.

(٣) ٦٧ك، الزمر ٣٩.

(٤) الزمخشري، نفسه، ج٤، ص ١٤٢.

قال ابن المنير: "إنما عني بما أجراه هنا من لفظ التخييل التمثيل، وإنما العبارة موهمة منكرة في هذا المقام لا تليق به بوجه من الوجوه"(١).

وكذلك قوله تعالى: ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَني آدَمَ مِنْ ظُهورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قالوا بَلى شَهِدْنا أَنْ تَقولوا يَوْمَ القِيامَةِ إِنّا كُنّا عَنْ هذا غافِلينَ﴾(٢). وفيه قوله تعالى: ﴿أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قالوا بَلى شَهِدْنا﴾ من باب التمثيل والتخييل، ومعنى ذلك أنه تعالى نصب لهم الأدلة على ربوبيته ووحدانيته، وشهدت بها عقولهم وبصائرهم التي ركبها فيهم وجعلها مميزة بين الضلالة والهدى، فكأنه أشهدهم على أنفسهم وقردهم، وقال لهم: ألست بربكم؟ وكأنهم قالوا: بلى أنت ربنا، شهدنا على أنفسنا وأقررنا بوحدانيتك. وباب التمثيل واسع في كلام الله تعالى ورسوله عليه السلام، وفي كلام العرب... ومعلوم أنه لا قول، وإنما هو تمثيل وتصوير للمعنى"(٣).

وكذلك قوله تعالى: ﴿وَقَدِمْنا إِلى ما عَمِلوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْناهُ هَباءً مَنْثوراً﴾(٤) قال الزمخشري: "ليس ها هنا قدوم ولا ما يشبه القدوم، ولكن مثلت حال هؤلاء وأعمالهم التي عملوها في كفرهم من صلة رحم، وإغاثة ملهوف، وقرى ضيف، ومنّ على أسير، وغير ذلك من مكارمهم ومحاسنهم بحال قوم خالفوا سلطانهم، واستعصوا عليه، فقدم إلى أشيائهم، وقصد إلى ما تحت أيديهم فأفسدها ومزقها كل ممزق ولم يترك لها أثراً ولا عثيراً"(٥).

---

(١) الزمخشري، **حاشية ابن المنير على الكشاف**، ج٤، ص ١٤٣.

(٢) ١٧٢ك، الأعراف ٧.

(٣) الزمخشري، **الكشاف**، ج٢، ص ١٧٦-١٧٧.

(٤) ٢٣ك، الفرقان ٢٥.

(٥) الزمخشري، **الكشاف**، ج٣، ص ٢٧٤.

في الآية الكريمة تشبيه بليغ فقوله تعالى: ﴿فَجَعَلْناهُ هَباءً مَنْثوراً﴾ أي كالغبار المنثور في الجو في حقارته وعدم نفعه، حذف منه أداة التشبيه ووجه الشبه فأصبح بليغاً.

أما التخييل عند صاحب الطراز، يحيى بن حمزة العلوي هو اللفظ الدال بظاهره على معنى، والمراد غيره على جهة التصوير، فقوله: هو اللفظ الدال على معنى بظاهره، يُحترزُ به عن اللفظ المشترك، فإنه غير دالّ على معنىً بظاهره فإنه لا ظاهِرَ فيه، وإنما دلالته على جهة البدلية، وقوله: والمراد غيره، يُحترز به عن البَصَر، فإنه دال على معنى بظاهره وهو المراد بنفسه لا يُراد غيره"(١).

والتخييل كما يقول العلوي أيضًا: "إن السبب في حسن موقعه في البلاغة هو ما اختص به هذا النوع من كونه موضوعًا على تشبيه غير المحسوس بالمحسوس"(٢). كقوله تعالى: ﴿بَلْ يَداهُ مَبْسوطَتانِ يُنْفِقُ كَيْفَ يَشاءُ﴾(٣) فالآية الكريمة كناية عن الكرم.

ضرب المثل:

ويضرب المثل بعد أن يتقدمه مذكور يكون مشبهًا به، ولا يمكن حذفه والاقتصار على ذكر المشبه. ولا يعرف غرض الكلام في هذا التمثيل من الألفاظ المجردة، وإنما تكون المعاني الحاصلة من مجموع الكلام أدلة على الأغراض والمقاصد، ففي كتاب يزيد بن الوليد إلى مروان بن محمد، حين بلغه أنه يتلكأ في بيعته قال يزيد: أما بعد، فإني أراك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى، فإذا أتاك كتابي هذا فاعتمد على أيتهما شئت، والسلام، والمعنى أنه متردد في بيعته ومثله مثل رجل قائم

(١) يحيى بن حمزة، **الطراز**، ص ٣٩٩-٤٠٠.

(٢) يحيى بن حمزة، السابق، ص ٣٩٨.

(٣) ٦٤م، المائدة ٥.

ليذهب في أمره فجعلت نفسه تريه تارة أن الصواب في أن يذهب، وأخرى أنه في أن لا يذهب، فجعل يقدم رجلاً تارة، ويؤخر أخرى[١].

فهذا الكلام أبلغ في إثبات التردد له من أن تقول أنت كمن يقدم رِجْلاً ويؤخر أخرى.

حاصل كلام الجرجاني أن المثل يضرب في حالة تشبيه مضمون المثل، وقد سمى القزويني هذا التمثيل المجاز المركب، وعرّفه قائلاً بأنه اللفظ المركب المستعمل فيما شبه بمعناه الأصلي تشبيه التمثيل للمبالغة في التشبيه، أي تشبيه صورتين منتزعتين من أمرين، أو أمور أخرى، ثم تدخل المشبهة في جنس المشبه بها مبالغة في التشبيه، فتذكر بلفظها من غير تغيير بوجه من الوجوه. وقال "كل هذا يسمى التمثيل على سبيل الاستعارة، وقد يسمى التمثيل مطلقًا، ومتى فشا استعماله كذلك سمي مثلاً، ولذلك لا تغير الأمثال، ومما يُبنى على التمثيل نحو قوله تعالى: ﴿إِنَّ في ذلِكَ لَذِكْرى لِمَنْ كانَ لَهُ قَلْبٌ أَوْ أَلْقى السَّمْعَ وَهُوَ شَهيدُ﴾[٢] معناه لمن كان له قلب ناظر فيما ينبغي أن ينظر فيه، واعٍ لما يجب وعيه، ولكن عدل عن هذه العبارة ونحوها إلى ما عليه التلاوة، بقصد البناء على التمثيل، ليفيد ضرباً من التخييل، وذلك أنه لما كان الإنسان حين لا ينتفع بقلبه فلا ينظر فيما ينبغي أن ينظر فيه، ولا يفهم ولا يعي، جعل كأنه قد عدم القلب جملة، كما جعل من لا ينتفع بسمعه وبصره فلا يفكر فيما يؤديان إليه بمنزلة العادم لهما، ولزم من هذا أن لا يقال فلان له قلب إلا إذا كان ينتفع بقلبه"[٣] وقد سبقه الزمخشري إلى أمور كثيرة تخص التمثيل أفاد منها فيما أورد، ففي قوله تعالى: ﴿مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الذي اسْتَوْقَدَ ناراً فَلَمّا أَضاءَتْ

(١) الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٣٤٤.

(٢) ٣٧ك، ص ٥٠.

(٣) القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ج٥، ص ١١٣.

ما حَوْلَها ذَهَبَ اللهُ بِنورِهِمْ وَتَرَكَهُمْ في ظُلُماتٍ لا يُبْصِرونَ﴾[1].

ذكر الزمخشري أن المثل يُضرب في كلام العرب بمعنى النظير، فقال: "والمثل في أصل كلامهم: بمعنى المثل، وهو النظير. يقال: مِثْل ومَثَل ومَثيل كشِبْه وشبه وشبيْه. ثم قيل للقول السائر، ولم يضربوا مثلاً، ولا رأوه أهلاً للتسيير، ولا جديراً بالتداول والقبول، إلا قولاً فيه غرابة من بعض الوجوه... وقد استعير المثل في الآية الكريمة استعارة الأسد للمقدام للحال. أو الصفة أو القصة... كأنه قيل: حالهم العجيبة الشأن كحال الذي استوقد نارًا[2].

التصوير بالاستعارة:

ترتبط الاستعارة بالتشبيه من حيث قدرتها على التصوير، والتقديم الحسي للمعنى، بل اتفق العلماء على أن الاستعارة أبلغ من التشبيه، لأنها مجاز، وهو حقيقة والمجاز أبلغ، و"رأى جمهور البلاغيين أن الاستعارة مجاز لغوي، وقيل هي مجاز عقلي، بمعنى أن الاستعارة تعتمد على أمر عقلي، لا لغوي"[3]. ومدار هذا الأمر الإحساس بالشيء، فإن الحس بالشيء ورؤيته في التشبيه غير الحس به ورؤيته في الاستعارة، وكأن هناك سلماً تتعاقب درجاته، ويرتقي فيه الخيال درجة درجة. يبدأ مع البدء، بالإحساس بالمشابهة بين شيئين، وتنتهي عند توهج الإحساس بصيرورتهما شيئًا واحدًا[4].

فالتشبيه في الآية الكريمة الآتية: ﴿إِنَّ اللهَ يُدْخِلُ الذينَ آمَنوا وَعَمِلوا الصّالِحاتِ جَنّاتٍ تَجْري مِنْ تَحْتِها الأَنْهارُ وَالذينَ كَفَروا يَتَمَتَّعونَ وَيَأْكُلونَ كَما تَأْكُلُ

(١) ١٧م، البقرة ٢.

(٢) الزمخشري، **الكشاف**، ج١، ص ٧٢، وينظر أيضاً القزويني، **الإيضاح**، ج٥، ص ١١٤.

(٣) عبدالرحمن حسن حبنكة الميداني، **البلاغة العربية، أسسها، وعلومها، وفنونها**، ج٢، ص ٢٣٣.

(٤) محمد أبو موسى، **التصوير البياني**، ص ١٧٦.

الأَنْعامُ وَالنّارُ مَثْوًى لَهُمْ﴾[1].

يقوم على ملاحظة صفة مشتركة بين أكلهم وأكل الحيوانات، يراد بها التخسيس لهم والازدراء بهم في هذه الحال، ووصفهم بالجهل والدناءة، وأنهم يأكلون للشره والنهم كالبهائم، أي ليس لهم همّة إلا بطونهم وفروجهم، ساهون عما في غدهم، وقيل: المؤمن في الدنيا يتزود، والمنافق يتزين، والكافر يتمتع، وأن الأنعام يهمها الأكل لا غير والكافر كذلك والمؤمن يأكل ليعمل صالحًا ويقوى عليه والأنعام لا تستدل بالمأكول على خالقها والكافر كذلك[2].

إذا نظرنا إلى هذا التشبيه في هذه الآية الكريمة نجد بأن الألفاظ باقية على حقيقتها، حيث الطرفان فيه مذكوران، وهناك التشبيه المؤكد الذي حذفت منه الأداة، وفيه تصوير يختلف عما هو في النوع الذي أوردناه، ومثاله قوله تعالى في صفة الجبال يوم القيامة: ﴿وَتَرَى الجِبالَ تَحْسَبُها جامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحابِ صُنْعَ اللهِ الذي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ إِنَّهُ خَبيرٌ بِما تَفْعَلونَ﴾[3] فالجبال تسير كما تُسير الريح السحاب، فإذا نظر إليها الناظر حسبها واقفة ثابتة في مكان واحد ولكنها تمر مرًا حثيثًا كما يمر السحاب، وهكذا الأجرام العظام المتكاثرة العدد؛ إذا تحركت لا تكاد تبين حركتها[4].

فالتصوير في هذا التشبيه يعتمد على نوع من التخييل، إذ إن الناظر يتخيل الجبال ثابتة وهي تتحرك حركة بطيئة، وهذا كما أننا نرى الشمس والقمر وسائر الكواكب ثابتة في حين أنها تتحرك على وفق مدارات معلومة.

---

(١) م٤٧، محمد ١٢.

(٢) أنظر الرازي، **التفسير الكبير**، ج٢٨، ص ٤٥، وكذلك القرطبي، **الجامع لأحكام القرآن**، ج١٦، ص ١٥٥.

(٣) ٨٨ك، النمل ٢٧.

(٤) الزمخشري، **الكشاف**، ج٣، ص ٣٨٧.

أما التصوير بالاستعارة فيعتمد على نوع من الإدراك، تتحول فيه الأشياء عن طبائعها المألوفة وتأخذ صورًا جديدة، وحقائق جديدة، كما في قوله تعالى في صفة جهنم: ﴿إِذا رَأَتْهُمْ مِنْ مَكانٍ بَعيدٍ سَمِعوا لَها تَغَيُّظاً وَزَفيراً﴾(١). فقد شبه جهنم بحيوان ضخم هائج يجول ويزفر من شدة غيظه، ثم استعار لها هذا الحيوان وسكت عن الاستعارة، والتصوير يبث الهول والخوف بهذه الصورة الغريبة المفزعة، فقد تلاشى التشبيه ودخل المشبه في جنس المشبه به، والخيال يصعد إلى مرحلة أعلى من التشبيه، حيث تتم فيه عملية دمج الطرفين(٢).

فالاستعارة إذن ليست حركة في ألفاظ فارغة من معانيها ولا تلاعبًا بكلمات، وإنما هي إحساس وجداني عميق، ورؤية قلبية لهذه المشبهات التي تشكلت في الكلمات المستعارة.

فالجرجاني يقول عنها: "إنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعًا من الثمر، وإذا تأملت أقسام الصنعة التي بها يكون الكلام من حد البلاغة، ومعها يستحق وصف البراعة، وجدتها تفتقر إلى أن تعيرها حلاها... فإنك لترى بها الجماد حيًا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخُرس مبينة، والمعاني الخفية، بادية جلية... إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها الظنون"(٣).

---

(١) ك ٢٥، الفرقان ١٢.

(٢) محمد أبو موسى، **التصوير البياني**، ص ٢٥٤.

(٣) الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ٦٠-٦١.

وللاستعارة أكثر من تقسم[١] ونختار منها ما يشمل طرفيها والوجه الجامع بينهما حيث يتبين التصوير بها وأثر ذلك في نفس المتلقي، من ذلك قوله تعالى في وصف مشهد من مشاهد القيامة ﴿وَتَرَكْنا بَعْضَهُمْ يَوْمَئِذٍ يَموجُ في بَعْضٍ وَنُفِخَ في الصّورِ فَجَمَعْناهُمْ جَمْعاً، وَعَرَضْنا جَهَنَّمَ يَوْمَئِذٍ لِلْكافِرِينَ عَرْضاً﴾[٢].

حيث استعار الموج، وهو حركة الماء لحركة الناس يوم القيامة والاستعارة تصور الجمع المحتشد الحائر المضطرب أي يضطربون ويختلطون[٣]. وقد بعد مداه حتى صار كالبحر الزاخر والاستعارة متلائمة مع قصة بناء ذي القرنين السد، حيث كانت تشير إلى قدرة الله سبحانه وتعالى في جعل السد دكاً، وتركهم بعضهم يموج في بعضهم.

وقوله تعالى: ﴿وَآيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهارُ فَإِذا هُمْ مُظْلِمونَ﴾[٤]. وقد استعيرت كلمة "نسلخ" لإخراج النهار من الليل، والأصل فيها أن من كشط الجلد وإزالته عن الشاة ونحوها.

قال الرماني: "والاستعارة أبلغ لأن السلخ إخراج شيء مما لامسه وعسر انتزاعه منه لالتحامه، فكذلك قياس الليل"[٥]. وهي تصور للعين انحسار الضوء عن الكون قليلاً قليلاً، ودبيب الظلام إلى هذا الكون في بطء، حتى إذا تراجع الضوء ظهر ما كان مختفياً وراءه من ظلمة الليل[٦].

---

(١) الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص ٤١.

(٢) ٩٩، ١٠ك، الكهف ١٨.

(٣) الزمخشري، **الكشاف**، ج٢، ص ٧٤٨.

(٤) ٣٧ك، يس ٣٦.

(٥) الرماني، **النكت**، ص ٨٢.

(٦) أحمد محمد بدوي، **من بلاغة القرآن**، ص ٢١٨.

وقال تعالى: ﴿فَوَرَبِّكَ لَنَسْأَلَنَّهُمْ أَجْمَعينَ، عَمّا كانوا يَعْمَلونَ، فَاصْدَعْ بِما تُؤْمَرْ وَأَعْرِضْ عَنِ المُشْرِكينَ﴾[١]، وقد استعير الصدع، وهو كسر الزجاجة للتبليغ، والكسر محسوس والتبليغ معقول والجامع بينهما التأثير. وجسدت هذه الاستعارة حقيقة ما جاء به الرسول صلى الله عليه وسلم وصورته في هيئة الصورة المحسوسة، وهو الصدع، ويعني الأمر بالصدع كذلك زلزلة ما تعارف عليه الناس، وألفوه في حياتهم وسلوكهم وعاداتهم[٢].

وقال تعالى: ﴿وَلَمّا سَكَتَ عَنْ موسى الغَضَبُ أَخَذَ الأَلْواحَ﴾[٣]. الاستعارة في "سكت" والمستعار له الغضب والمستعار منه الزوال والذهاب، والغضب والزوال معقولان، وهذه الاستعارة تشعر المتلقي بصورة الغضب، وكأنه إنسان يدفع موسى عليه السلام ويحثه على الانفعال، ثم سكت وكفّ عن دفعه موسى وتحريضه[٤]، وتأتي هذه الاستعارة كذلك متلائمة مع سياق الآيات حيث ذكر الله تعالى اتخاذ قوم موسى العجل رباً لهم من دون الله، وقال تعالى: ﴿وَاتَّخَذَ قَوْمُ موسى مِنْ بَعْدِهِ مِنْ حُلِيِّهِمْ عِجْلاً جَسَداً لَهُ خُوارٌ أَلَمْ يَرَوْا أَنَّهُ لا يُكَلِّمُهُمْ وَلا يَهْديهِمْ سَبيلاً اتَّخَذوهُ وَكانوا ظالِمينَ﴾[٥] وقال تعالى: ﴿وَلَمّا رَجَعَ موسى إِلى قَوْمِهِ غَضْبانَ أَسِفًا قالَ بِئْسَما خَلَفْتُموني مِنْ بَعْدي﴾[٦]. وقال تعالى: ﴿وَلَمّا سَكَتَ عَنْ موسى الغَضَبُ﴾، حيث جاءت الاستعارة لتدل على موقع العودة من الغضب إذ تؤمل الحال، ونظر فيما تعود به عبادة العجل من الضرر في الدين، كما أن الساكت يتوقع كلامه[٧].

وقال تعالى في صفة جهنم: ﴿إِذا أُلْقوا فيها سَمِعوا لَها شَهيقاً وَهِيَ تَفورُ،

(١) ٩٢، ٩٣ك، الحجر ١٥.

(٢) محمد أبو موسى، **التصوير البياني**، ص ٢١٢.

(٣) ١٥٤ك، الأعراف ٧.

(٤) أحمد محمد بدوي، **من بلاغة القرآن**، ص ٢٢١.

(٥) ١٤٨ك، الأعراف ٧.

(٦) ١٥٠ك، الأعراف ٧.

(٧) أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، ص ٢٧٢.

تَكادُ تَمَيَّزُ مِنَ الغَيْظِ كُلَّما أُلْقِيَ فيها فَوْجٌ سَأَلَهُمْ خَزَنَتُها أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَذيرٌ﴾ (١).

الاستعارة في "الغيظ" فقد استعير لشدة الغليان بالاتقاد معقول، والغليان محسوس، ولأن الانتقام من الله سبحانه يقع على قدره، ففيه بيان عجيب، وزجر شديد، لا تقوم مقامه الحقيقة(٢). وهذا التمييز من الغيظ يشعر بشدة ما جناه أولئك الكفرة، حتى لقد شعرت بهم جهنم واغتاظت منه وفي لا تحس(٣).

وللاستعارة تقسيم، نظر فيه إلى أمر خارج عن أركانها المعروفة منه الاستعارة المرشحة وهي التي قرنت بما يلائم المستعار منه(٤)، كما في قوله تعالى: ﴿أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيانَهُ عَلى تَقْوى مِنَ اللهِ وَرِضْوانٍ خَيْرٌ أَمْ مَنْ أَسَّسَ بُنْيانَهُ عَلى شَفا جَرْفٍ هارٍ فَانْهارَ بِهِ في نارِ جَهَنَّمَ﴾(٥).

الاستعارة في "شفا جرف هارٍ" حيث عبر بها عن الباطل ثم قفّي الاستعارة بما يلائم المستعار منه وهو الجرف، فجاء قوله: ﴿فَانْهارَ بِهِ في نارِ جَهَنَّمَ﴾ ترشيحًا للاستعارة، وهو يكمل صورتها ويقوي تمثيل المعنى، وإبرازه فيها. "فلما جعل الجرف الهائر مجازًا"(٦) عن الباطل قيل: "فانهار به في نار جهنم" على معنى فطاح به الباطل في نار جهنم، إلا أنه رشح المجاز فجيء بلفظ الانهيار الذي هو للجرف، ليصور أن المبطل كأنه أسس بنيانًا على شفا جرف من أودية جهنم، فانهار به ذلك الجرف، فهوى في قعرها(٧). وملاحظة الباطل الذي هو مستعار منه متناسقة مع

---

(١) ٧، ٨ ك، الملك ٦٧.

(٢) أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، ص ٢٧٢.

(٣) أحمد محمد بدوي، **من بلاغة القرآن**، ص ٢٢١.

(٤) القزويني، **الإيضاح**، ج٥، ص ١٠١.

(٥) ١٠٩م، التوبة ٩.

(٦) **معجم المصطلحات البلاغية**.

(٧) الزمخشري، **الكشاف**، ج٢، ص ٣١٢.

السياق الذي جاءت فيه الاستعارة، فهي في سياق الأخبار عن المنافقين الذين اتخذوا مسجدًا لضرر المسلمين وتقوية النفاق وتفريق جموع المصلين، وقد نهى الرسول ρ عن الصلاة فيه، قال تعالى: ﴿وَالذينَ اتَّخَذوا مَسْجِداً ضِراراً وَكَفَروا وَتَفْريقاً بَيْنَ المُؤْمِنينَ وَإِرْصاداً لِمَنْ حارَبَ اللهَ وَرَسولَهُ مِنْ قَبْلُ وَلَيَحْلِفُنَّ إِنْ أَرَدْنا إِلاّ الحُسْنى وَاللهُ يَشْهَدُ إِنَّهُمْ لَكاذِبونَ، لا تَقُمْ فيهِ أَبَداً لَمَسْجِدٌ أُسِّسَ عَلى التَّقْوى مِنْ أَوَّلِ يَوْمٍ أَحَقُّ أَنْ تَقومَ فيهِ فيهِ رِجالٌ يُحِبّونَ أَنْ يَتَطَهَّروا واللهُ يُحِبُّ المُتَطَهِّرينَ﴾[1]، ثم جاءت الموازنة بين المسجد المؤسس على تقوى الله والمسجد المؤسس على الباطل حيث "وضع شفا الجرف في مقابلة التقوى لأنه جعل مجازًا عمّا ينافي التقوى"[2]. فكان ترشيح الاستعارة يظهر الصلة بين دلالتها التصويرية وسياقها بين معاني الآيات. ومنه الاستعارة المجردة وهي التي قرنت بما يلائم المستعار له[3]. ومنها قوله تعالى: ﴿وَضَرَبَ اللهُ مَثَلاً قَرْيَةً كانَتْ آمِنَةً مُطْمَئِنَّةً يَأْتيها رِزْقُها رَغَداً مِنْ كُلِّ مَكانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللهِ فَأَذاقَها اللهُ لِباسَ الجوعِ وَالخَوْفِ بِما كانوا يَصْنَعونَ﴾[4].

التجريد في استعارة اللباس للجوع، لاشتمال الجوع على أهل القرية الكافرة كما يشتمل اللباس عليهم. قال الشريف الرضى: "وإنما قال سبحانه: "لباس الجوع" ولم يقل طعم الجوع والخوف، لأن المراد بذلك –والله أعلم– وصف تلك الجبال بالشمول لهم، والاشتمال عليهم كاشتمال الملابس على الجلود، لأن ما يظهر منهم من مضيض الجوع وأليم الخوف من سوء الأحوال وشحوب الألوان وضؤولة الأجسام كاللباس الشامل لهم والظاهر عليهم"[5].

---

(١) ١٠٧، ١٠٨م، التوبة ٩.

(٢) الزمخشري، **الكشاف**، ج٢، ص ٢، ص ٣١٢.

(٣) القزويني، **الإيضاح**، ج٥، ص ٩٩.

(٤) ١١٢ النحل، ك ١٦.

(٥) الشريف الرضي، **تلخيص البيان في مجازات القرآن**، ص ١٩٦ وما بعدها، **الكشاف**.

وهو تعبير دقيق عن شدة مماسة الجوع والخوف للإنسان، حتى كأنه قد تلبس فيه لبوساً ومسّه مساً فعلياً لاذعاً أكثر مما يمسّ اللباس الجلد، والتجليد هنا أبلغ لما في لفظ الإذاقة من المبالغة في الألم باطنًا[١]. أي أن استعارة الجوع تتوافق مع سياق الوعيد، حيث ضرب الله مثلاً بعذاب القرية الكافرة بأنعم الله، فلو قيل: طعم الجوع والخوف لم يظهر المقصود والمراد الذي هو وصف العذاب العام لجميع البدن.

قال القزويني: "فإن قيل: لِمَ لم يقل: فأذاقها الله طعم الجوع والخوف؟ قلنا: لأن الطعم، وإن لاءم الإذاقة، فهو مفوت لما يفيد لفظ اللباس من بيان أن الجوع والخوف عم أثرهما جميع البدن عموم الملابس"[٢].

(١) السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**.

(٢) القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ج٥، ص ٩٩.

خلاصة

القرآن الكريم ومن خلال استخدام التشبيه يهدف إلى التصوير والتأثير معًا، وتؤدي أيضًا إلى الدقة في التشبيه حيث تعطي للمعنى وضوحًا وتأثيرًا نفسيًا قويًا. أنظر إلى قوله تعالى: ﴿وَاضْرِبْ لَهُمْ مَثَلَ الحَياةِ الدُّنْيا كَماءٍ أَنْزَلْناهُ مِنَ السَّماءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَباتُ الأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشيماً تَذْروهُ الرِّياحُ وَكانَ اللهُ عَلى كُلِّ شَيْءٍ مُقْتَدِراً﴾[1].

إن الصـــورة التي أمامنا تتناول حال الدنيا الفانية بحال النبات وقد جفّ فأضحى هشيمًا تطيره الرياح، ولكن الرياح كعنصر فاعل في الصورة يعطي سرعة الحركة الدالة على سـرعة الزوال والتلاشـي، فإذا كانت الرياح سـابقًا عنصـرًا بناءً للحياة في بهجتها ونمائها وجمالها، فهي هنا تحمل دلالة تلاؤم السـياق العام التي تضمنته الصورة الجميلة.

فالمشـهد الطبيعي كله مشـهد سريع لا يسـتغرق الطول أو التفصـيل، ولكنه قصـير كأنه يمر أمام العين كلمحة. تلك اللمحة التي تتأكد باختزال الصـورة لكل أنواع التفصـيل والتجزيء وتجريدها من مكونات الصـورة بامتدادها الزماني وتراخيها في التتابع الزمني والمكاني... والإبقاء على العناصـر الملائمة للهدف الديني... وهو سرعة زوال الحياة وفنائها.

أخيرًا، إن قيمة الاستعارة تكمن في إخراجها إلى ساحة تجعل منها عنصرًا فاعلاً في بناء الأسـلوب وإنتاج الدلالات، وفي تفاعلها مع سـياقاتها التي ترد فيها، ومدى مناسبتها لتلك السياقات. وما يرتبط بالاستعارة من التعبير بالصورة وتجسيد المعنويات وبث الحيوية والحركة في الجمادات، وهذا يزيد من أهمية هذا البحث

(١) ٤٥ك، الكهف ٤٥.

المتواضع لدراسة التصوير الاستعاري، ودراسة السمات الأسلوبية والدلالية لذلك الارتباط في نص القرآن الكريم.

ومن المفيد الإشارة إلى أنّ النقاد القدامى –باستثناء عبد القاهر الجرجاني– لم ينهضوا بمفهوم الصورة إلى المجال الاصطلاحي الدقيق؛ فهم عملوا على الكلام على اللفظ والمعنى، أو الشكل والمضمون، أو الصورة والمادة؛ فكانت نظريّة النظم عند عبدالقاهر، تختزل في تضاعيفها مفهوم الصورة الفنّيّة(١).

(١) محمد حسين علي الصغير، **الصورة الأدبية في الشعر الأموي**: ٢٨–٣١؛ الجرجاني: **أسرار البلاغة**.

المصادر والمراجع

١. ابن الرومي (٢٠٠٢م)، **الديوان**، شرح أحمد حسن بسج، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.

٢. ابن المثنى، معمر (١٣٨١هـ-١٩٦٩م)، **مجاز القرآن**، تحقيق محمد فؤاد سزكين، مصر، مكتبة الخانجي.

٣. ابن المنير (١٤٠٧هـ-١٩٨٧م)، **حاشية ابن المنير على الكشاف للزمخشري**، بيروت، دار الكتاب اللبناني.

٤. ابن حمزة، يحيى (١٤١٥هـ-١٩٩٥م)، **الطراز**، ضبطه محمد عبدالسلام شاهين، بيروت، دار الكتب العلمية.

٥. أبو السعود (لا ت)، **تفسير أبي السعود**، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

٦. ابن منظور (لا ت.)، **لسان العرب**، بيروت، دار صادر، طبعة مصورة عن طبعة بولاق.

٧. أبو موسى، محمد (١٤٠٠هـ-١٩٨٠م)، **التصوير البياني**، القاهرة، مكتبة وهبة.

٨. بدوي، أحمد محمد (١٣٧٠هـ-١٩٥٠م)، **من بلاغة القرآن**، مصر، القاهرة، مكتبة نهضة مصر.

٩. التهانوي (لا ت.)، **كشاف اصطلاحات الفنون**، مكتبة خياط، بيروت.

١٠. الجاحظ، عمر بن بحر (١٣٨٨هـ-١٩٦٩م)، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، مصر، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط ٣.

١١. الجرجاني، عبدالقاهر (١٤١٢هـ-١٩٩٢ م)، **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد رشيد رضا، والشيخ أسامة صلاح الدين، بيروت، دار إحياء العلوم.

١٢. الجرجاني، عبدالقاهر (لا ت)، **دلائل الإعجاز**، بيروت، دار المعرفة.

١٣. حمد بن محمد بن إبراهيم، **بيان إعجاز القرآن الخطابي**، ضمن ثلاث رسائل في: الباقلاني، أبو بكر بن الطيب (١٣٧٤هـ-١٩٥٤م). **إعجاز القرآن**، تحقيق أحمد صقر، مصر، دار المعارف.

١٤. الرازي (١٤١١هـ-١٩٧٨م)، **التفسير الكبير**، بيروت، دار الكتب العلمية.

١٥. الرماني، علي بن عيسى (لا ت)، **النكت في إعجاز القرآن**، تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، مصر، دار المعارف.

١٦. الزركشي، (١٤٠٨هـ-١٩٨٨م)، **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، دار الجيل.

١٧. الزمخشري، محمود بن عمر (١٩٨٧م)، **الكشاف**، بيروت، دار الجيل، ط ٣.

١٨. السكاكي (١٤٠٣هـ-١٩٨٣م)، **مفتاح العلوم** ، بيروت، دار الكتب العلمية، ط ٢.

١٩. السيد، شفيع (١٩٧٧م)، **التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية**، القاهرة، مكتبة الشباب.

٢٠. الشايب، أحمد (١٩٩٤م)، **أصول النقد الأدبي**، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ط ١٠.

٢١. الشوكاني،(١٤١٤هـ-١٩٩٤م)، **فتح القدير**، دمشق، بيروت، دار ابن كثير، دار الكلم الطيب.

٢٢. الصغير، محمد حسين علي (لا ت)، **الصورة الأدبية في الشعر الأموي**، دون

مكان.

٢٣. عباس، إحسان (١٣٩١هـ-١٩٧١م)، **تاريخ النقد الأدبي**، بيروت، دار القلم.

٢٤. عبدالجليل، محمد بدري (لا ت)، **المجاز وأثره في الدرس اللغوي**، بيروت، دار النهضة العربية.

٢٥. العسكري، أبو هلال (١٤٠٦هـ-١٩٨٦م)، **كتاب الصناعتين**، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، صيدا، بيروت، المكتبة العصرية.

٢٦. عصفور، جابر (١٣٧٨هـ-١٩٥٨م)، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، القاهرة، دار مصر للطباعة.

٢٧. العفيفي، محمد الصادق (١٣٩٨هـ-١٩٧٨م)، **النقد التطبيقي والموازنات**، مصر، مؤسسة الخانجي.

٢٨. عياد، شكري محمد (١٤٠٢هـ-١٩٨٢م)، **مدخل إلى علم الأسلوب**، الرياض، دار العلوم.

٢٩. عيد، محمد (١٩٧٤م)، **في اللغة ودراستها**، مصر، عالم الكتب.

٣٠. غريّب، روز (١٩٧١م)، **تمهيد في النقد الحديث**، بيروت، دار المكشوف.

٣١. القرطبي، (١٤١٣هـ-١٩٩٣م)، **الجامع لأحكام القرآن**، بيروت، دار الكتب العلمية.

٣٢. القزويني، (١٤١٤هـ-١٩٩٣م)، **الإيضاح**، تحقيق عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الجيل، ط ٣.

٣٣. قطب، سيد (لا ت)، **التصوير الفني في القرآن الكريم**، نسخة مصورة.

٣٤. الميداني، عبدالرحمن حسن حبنكة (١٤١٦هـ-١٩٩٦م)، **البلاغة العربية، أسسها، وعلومها، وفنونها**، دمشق، دار القلم، بيروت، الدار الشامية.

٣٥. ناصف، مصطفى (١٣٨٧هـ-١٩٥٨م)، **الصورة الأدبية**، القاهرة، دار مصر

للطباعة.

References:

1. ʿabbās, Iḥsān. ***Tārīkh Annaqd Al-Adabī*** (in Arabic), (Beirut: Dār Al-Qalam, 1971).
2. Abdul Jalīl, Mohammad Badri. ***Al-Majāz Wa Atharuh Fi Addars Al-Lughawi*** (in Arabic), (Beirut: Dār Annahdah Al-ʿarabiyah, n.d.).
3. Abū Assuʿūd. ***Tafsīr Abī Assuʿūd*** (in Arabic), (Beirut: Dār Al-Fikr Lil Tibāʿah Wannashr Wattawzīʿ, n.d.).
4. Abū Mūsā, Mohammad. ***Aṭaswīr Al-Bayānī*** (in Arabic), (Cairo: Maktabat Wahbah, 1980).
5. Al-ʿafifi, Mohammad Assādiq. ***Annaqd Attaṭbīqi Wal Muwazanāt*** (in Arabic), (Egypt: Muassasat Al-Khānji, 1978).
6. Al-ʿaskari, Abu Hilāl. ***Kitāb Assinaʿatayn*** (in Arabic), ed. Ali Mohammad Al-Bijjawi &Mohammad Abu Al-Fadl Ibrāhīm, (Sidon: Al-Maktabah Al-ʿasriyah, 1986).
7. Al-Jāḥiẓ, ʿamr b. Baḥr. ***Al-Ḥayawān*** (in Arabic), ed. Abdul Salām Hārūn, (Egypt: Matbaʿat Mustafa Al-Babī Al-Ḥalabī, 1969), 3rd edition.
8. Al-Jurjānī. ***Asrār Al-Balāghah*** (in Arabic), ed. Mohammad Rashīd Rida & Sheikh Ussāmah Salahuddīn, (Beirut: Dār Iḥyaa Al-ʿulūm, 1992).
9. Al-Jurjānī. ***Dalāil Al-Iʿjāz*** (in Arabic), (Beirut: Dār Al-Maʿrifah, n.d.).
10. Al-Midani, Abdul Rahman Ḥabannakah. ***Al-Balāghah Al-ʿarabiyah Ususuhah, wa ʿulūmuhah, wa Funūnuha*** (in Arabic), (Damascus: Dār Al-Qalam, Beirut: Addār Ashamiyah, 1996).

11. Al-Qazwīni. ***Al-Idāḥ*** (in Arabic), ed. Abdul Munʿim Khafāji (Beirut: Dār Al-Jīl, 1993), 3rd edition.
12. Al-Qurtubi. ***Al-Jāmiʿ Li Ahkām Al-Qurān*** (in Arabic), (Beirut: Dār Al-Kutub Al-ʿilmiah, 1993).
13. Arrāzī. ***Attafsīr Al-Kabīr*** (in Arabic), (Beirut: Dār Al-Kutub Al-ʿilmiah, 1978).
14. Arrummānī, Ali b. ʿissa. ***Annukat Fi Iʿjāz Al-Qurān*** (in Arabic), ed. Mohammad Khalafallah & Mohammad Zaghlul Salām, (Egypt: Dār Al-Maʿarif, n.d.).
15. ʿasfūr, Jābir. ***Assurah Al-Faniyah Fi Atturāth Annaqdi Wal Balāghi*** (in Arabic), (Cairo: Dār Misr Lil Tibāʿah, 1958).
16. Ashawkanī. ***Fatḥ Al-Qadīr*** (in Arabic), (Beirut: Dār Ibn Ḥazm, 1994).
17. Ashayib, Ahmad. ***Usūl Annaqd Al-Adabī*** (in Arabic), (Cairo: Maktabat Annahdah Al-Masriyah, 1994), 10th edition.
18. Assaghīr, Mohammad Ḥussein Ali. ***Assūrah Al-Adabiyah Fi Ashiʿr Al-Umawi***, (in Arabic), (n.p., n.d.).
19. Assakkāki. ***Muftāḥ Al-Ulūm*** (in Arabic), (Beirut: Dār Al-Kutub Al-ʿilmiah, 1983), 2nd edition.
20. Assayyid, Shafiʿ. ***Attaʿbīr Al-Bayānī Ruyah Balāghiah Naqdiyah*** (in Arabic), (Cairo: Maktabat Ashabāb, 1977).
21. Attahānawī. ***Kashāf Istilaḥāt Al-Funūn*** (in Arabic), (Beirut: Maktabat Khayyāt, n.d.).
22. ʿayyash, Shukri Mohammad. ***Madkhal Ila ʿilm Al-Uslūb*** (in Arabic), (Riyadh: Dār Al-Ulūm, 1982).
23. Azzamakhsharī, Mahmoud b. Umar. ***Al-Kashāf*** (in Arabic), (Beirut: Dār Al-Jīl, 1987), 3rd edition.
24. Azzarkashī. ***Al-Burhān Fi ʿulūm Al-Qurān*** (in Arabic), ed. Mohammad Abu Al-Fadl Ibrāhīm, (Beirut: Dār Al-Jīl, 1988).

25. Badawi, Ahmad Mohammad. ***Min Balāghat Al-Qurān*** (in Arabic), (Cairo: Maktabat Annahdah, 1950).

26. ʿeid, Mohammad. ***Fi Allughah wa Dirāsatihah*** (in Arabic), (Egypt: ʿalam Al-Kutub, 1974).

27. Ghorayyib, Rose. ***Tamhīd Fi Annaqd Al-Hadīth*** (in Arabic), (Beirut: Dār Al-Makshūf, 1971).

28. Ḥamād b. Mohammad b. Ibrāhīm. ***Bayān Iʿjāz Al-Qurān Al-Khatābī*** (in Arabic). Among three letters in: Al-Baqllānī, Abū Bakr b. Al-Tayyib. ***Iʿjāz Al-Qurān***, ed. Ahmad Saqr, (Egypt: Dār Al-Maʿarif, 1954).

29. Ibn Al-Munīr. ***Ḥāshiat Ibn Al- Munīr ʿala Al-Kashāf lil Zamakhsharī***, (in Arabic), (Beirut: Dār Al-Kitāb Al-Lubnānī, 1987).

30. Ibn Al-Muthanna, Maʿmar. ***Majāz Al-Qurān***, (in Arabic), ed. Mohammad Fuād Sizkīn, (Egypt: Maktabat Al-Khānjī, 1969).

31. Ibn Arrūmi. ***Addiwān***, (in Arabic), ed. Ahmad Hassan Basaj, (Beirut: Dār Al-Kutub Al-ʿilmiah, 2002).

32. Ibn Ḥamza, YaḤya. ***Aṭirāz*** (in Arabic), ed. Mohammad Abdul Salām Shāhīn. (Beirut: Dār Al-Kutub Al-ʿilmiah, 1995).

33. Ibn Manẓūr. ***Lisān Al-ʿarab*** (in Arabic), (Beirut: Dār Ṣādir, a photocopy of Bulāq edition, n.d.).

34. Naṣef, Mustafa. ***Assurah Al-Adabiyah*** (in Arabic), (Cairo: Dār Misr Lil Ṭibāʿah, 1958).

35. Qutub, Sayyid. ***Attaswīr Al-Fanni Fi Al-Qurān Al-Karīm*** (in Arabic), (n.d.) photocopy.